# 序

## 一

一个艺术家最大的幸福，就是找到通达广大艺术珍爱者的心灵的道路，成为广大听众所喜爱的人．就这一点来說，应該把彼得·伊里奇·柴科夫斯基称为世界音乐史上最幸福的作曲家之一．

无論过去或現在，都有不少重要的音乐家，对于他們的才能，专业工作者的評价比一般听众的要高得多．甚至还可以說，有一些作曲家的荣誉是由专业工作者造成和渲染起来的．柴科夫斯基的朋友和敬爱者格·阿·拉罗什富于机智，他曾嘲笑說：“竭力把音乐写成这样吧！使得除了某些人之外，任誰都不喜欢它，但同时又使这不多的几个人把您捧成一位艺术的救主．”[1]

柴科夫斯基的作品的源泉和命运却完全不是这样．作为一个艺术家，柴科夫斯基一貫熱烈追求的愿望就是使很多人感动、为大多数人所喜爱．这个愿望早在作曲家生前就已經实現了．造成柴科夫斯基偉大的荣誉的，不是专业工作者，不是“特选的”爱好者，而是广大的无名听众．許多专家，甚至一些才能卓越、智慧出众的人，也曾經提心吊胆地看着柴科夫斯基声誉的增长，在他的音乐中

[1] «俄罗斯公报»，1885年1月号，422頁．

看到的，有时是"庸俗性"，有时是"老生常談"，有时又是"折衷主义"，而听众則把柴科夫斯基的艺术看成是他們所珍視而又非常必要的东西．柴科夫斯基說："我全心全意地渴望我的音乐傳播开去，渴望有更多人喜欢它，会从它里面得到安慰和支持"．❶ 这些話一年一年地获得越来越充分的証实．

俄国社会痛惜柴科夫斯基在1893年逝世，象失掉一位亲人一样．虽然后来还有很多批評家曾企图用各种理由貶低这位偉大作曲家的創作的意义，但他的荣誉却継續不断地增长着．

苏联社会也有責难柴科夫斯基的人．他們企图証明柴科夫斯基的音乐已經过时了；或者比这还要坏，說他的音乐是頹廢的音乐，对听众会产生腐蝕的影响．❷ 可是，和所有类似的企图相反，听众对柴科夫斯基的眷念不是减弱了，而是越来越增强了．現在已經可以把柴科夫斯基称为苏联人民最喜爱的古典音乐家了．

柴科夫斯基的遺产非常多样，各种体裁和形式无所不包．柴科夫斯基写过歌剧、大合唱曲、交响曲、交响序曲、供弦乐重奏用的室内乐作品、浪漫曲、声乐重唱，等等．柴科夫斯基在他所选擇的每一种体裁中都創作了典范的作品．

柴科夫斯基的浪漫曲和歌剧特别有助于他的声誉的产生和增长．

从浪漫曲开始，柴科夫斯基的音乐就猛烈而又相当迅速地深

---

❶ 彼·伊·柴科夫斯基．《与娜·梅克夫人通信集》，卷2，1935年莫斯科-列宁格勒版，397頁．1880年8月9日-18日的信．以后引証这部通信集（卷1出版于1934年，卷3出版于1936年）时，我們簡称为《与梅克夫人通信集》（并注明卷数和頁数）．

❷ 这类評价的例子見阿·布季亚科夫斯基的著作《彼·伊·柴科夫斯基．交响音乐》，1935年列宁格勒版，14及以后各頁．

入到广大听众的生活里去,«叶甫根尼·奥涅金»在彼得堡获得了有决定意义的成功(1884),这又奠定了柴科夫斯基作为歌剧作曲家的声誉的基础. 当然也不应該忘記柴科夫斯基的鋼琴音乐,它那样及时地满足了家庭演奏的需要.

但是,在柴科夫斯基的遺产中,交响乐創作这个領域占着特殊重要的地位. 即使象符·瓦·斯塔索夫和采·阿·居伊这样严格而又吹毛求疵地对待柴科夫斯基的批評家,在不止一次地攻击柴科夫斯基的歌剧和浪漫曲創作的基本原則时,也不能不承認他是卓越的交响乐作曲家,这很可以說明問題,而这也是合乎规律的. 应該承認柴科夫斯基是当时最卓越的俄罗斯交响乐作曲家,而同时又是世界最偉大的交响乐作曲家之一.

柴科夫斯基最初的声誉不是由他的交响乐作品造成的,但是这些作品(特别是最后三部交响曲、某些标題管弦乐作品和第一鋼琴协奏曲)后来却大受欢迎.

柴科夫斯基本人关于他的交响音乐的見解十分重要.

对于歌剧体裁的意义,柴科夫斯基并沒有估計不足;而且他还不止一次地着重指出了歌剧的一种极其珍貴的特性——非常通俗易懂. 用柴科夫斯基的話来說,歌剧"总的說来应該是各种音乐中最通俗易懂的一种. 歌剧风格和交响乐、室内乐风格之間的关系,也应該象舞台装置美术和学院派美术之間的关系一样. 当然,不应該因而就認为歌剧音乐一定比任何别的音乐都要平凡庸俗. 不! 問題不在于思想的素質,而在于风格,在于陈述的方法". ❶

"歌剧风格的特点应該是寬广、質朴,并带点装飾性". ❷

❶ «与梅克夫人通信集»,卷2,37頁,1879年1月23日(公历2月4日)的信.

❷ 同书232頁. 1879年10月12日的信.

歌剧"具有一种优越性，即有可能用音乐語言来对群众說話．歌剧可以在一个音乐季节內上演达四十次，仅仅是这一点，就使它优越于交响乐，交响乐也許十年內才不过演奏一次！！！"❶

但是，柴科夫斯基也不止一次地指出了他更喜欢写交响音乐．交响音乐(广泛些說就是整个器乐創作)，使一个作曲家有无限的幻想的自由，这就是柴科夫斯基的基本結論．

"在交响曲或者奏鳴曲中我是自由的，我不会受到任何限制和任何拘束……尽管歌剧充满魅力，我仍然怀着极大的滿足和喜悅的心情来写交响曲、奏鳴曲或者四重奏"．❷

"我并不象您和許多別的人那样，說歌剧是低級的音乐艺术，而且恰恰相反，我認为歌剧本身結合着許多不同的因素，它毕竟可以說是最丰富的音乐形式．但我覺得我个人还是比較喜爱交响乐．至少下述这一点是无可怀疑的，当我不必服从舞台演出的要求和条件的时候，我会感到自己更加自由，更加独立"．❸

柴科夫斯基也有一些极端的言論．例如，他在一封信里說："……而我年紀越大，就越深信这两个部門，即交响乐和歌剧，在各方面都是两个极端的对立物"．❹

或者，我們同样可以从他后来給涅·梅克夫人的一封信中看到这段話："我喜欢您对歌剧的傲慢态度．您厌恶这种本質上虛假的艺术，这是对的．但总有一种不可遏止的、使所有作曲家都喜爱歌剧的东西，这就是，只有它才能給您一种联系广大群众的手

---

❶ 《与梅克夫人通信集》，卷2，268頁．1879年11月27日(公历12月9日)的信．

❷ 同书268頁．

❸ 同书卷3，117頁．1882年11月3日的信．

❹ 同书卷2，111頁．1879年5月5日的信．

段”.❶

当然必須考虑到这类极端的言論，但却不应該認为它們已最可靠和最全面地說明了柴科夫斯基对歌劇和交响乐的看法.

下述的事实很明显. 柴科夫斯基看到、理解而且重視歌劇体裁和交响乐体裁的各种极其巨大的优点和独特的可能性. 不論在这种或那种体裁中，他都力求最眞誠而徹底地表現出自己. 柴科夫斯基个人更加喜欢交响乐(广泛些說，就是整个器乐)，因为它为作曲家的幻想开辟了极其辽闊的領域，使他能够完全成为一个不受脚本、言語和場面調度所限制的音乐家.

但同时，仅仅从事器乐創作而陷于十分片面的境地，这种見解也是柴科夫斯基不能苟同的. 相反地，柴科夫斯基的交响音乐最主要的优点，象我們所看到的，正在于他力求广泛运用声乐和舞台音乐的經驗，使交响音乐达到形象极其具体鮮明的境地.

作为交响乐作者的柴科夫斯基經常向作为浪漫曲、大合唱、歌剧、巴蕾舞曲作者的柴科夫斯基学习. 但反过来說，他也有意識地、頑强地把自己的交响音乐的原則、以音乐形象来独立思維的原則，运用到綜合性的音乐体裁里去——首先是运用到歌劇和巴蕾舞曲中去.

交响音乐的主导趋势貫穿着柴科夫斯基的全部創作，这种趋势便是肯定音乐的一些作用，如体現最深刻的思想性問題，体現最复杂的艺术形象的概念等等. 他的創作以絕无仅有的力量宣告了音乐艺术在美学、倫理学、哲学方面的充分价值.

---

❶ 同书卷3，381頁. 1885年9月27日的信.（参看1883年12月11日的信——239頁).

我們一方面毫不低估柴科夫斯基作为歌剧作曲家的意义，另一方面却有特殊的权利把他称为偉大的交响乐作曲家；我們想到，在柴科夫斯基最优秀的歌剧中，音乐也表露出爭取支配权的傾向。

音乐有力地、堅持不渝地力求自我肯定的这一种趋势(这是我們經常在柴科夫斯基的創作中看到的趋势)，在充分地感受生活的基础上，在巨大的情感力量的基础上，在高度的、严格而徹底的道德要求的基础上，出現了而且发展了。因此，柴科夫斯基的交响音乐的基本問題，就永远是他全部創作的思想内容和艺术内容的根本問題。

比如，人們不止一次地把柴科夫斯基的交响乐风格和貝多芬的交响乐风格加以对照。如果把貝多芬和柴科夫斯基所固有的强烈的戏剧性熱情和冲突性作为基本尺度的話，这种对照是有理由的。不仅如此，这种对照在某种意义上还很有必要，因为柴科夫斯基是継貝多芬之后，在交响音乐方面登峰造极的人物之一。最后，柴科夫斯基本人也提供了进行上述对照的理由，比如他曾把自己的第四交响曲的构思同貝多芬的第五交响曲的构思加以比較。

但是，要在柴科夫斯基和貝多芬之間进行比較徹底的类比，这毕竟是不可能的。这种类比不可能超出一些老生常談，它們或多或少掩盖了本質的东西，而归根到底就成了一些十分粗暴的牽强附会。

更重要得多的是要說明：柴科夫斯基的交响乐风格是在产生它的那些社会生活与个人生活条件的基础上发展起来的。只有这样，我們才有可能理解它的独特性。

就这方面来說，回忆一下近八十多年来大量积累起来的、各种不同的指責柴科夫斯基的論断，是大有教益的。这些論断可以分

为基本的两类（虽然这两类論断在同一些人的言論中有时也毗連着的）.

这种論断中的第一类着重于美学方面，这就是責难作曲家的“公式主义”、“沒有分量”、“缺乏創造性”、“折衷主义”、迎合“群众趣味”、創作上的“粗枝大叶”和“急于求成”.

第二类論断則着重于倫理学方面；这就是責难作曲家的片面的“忧郁”、充滿“怨訴”，甚至是政治观点落后和“小市民习气”.

断定上述的責难毫无根据，那是不对的．但肯定它們有充分根据，那就更加不正确了.

生活表明了这些攻击并不能损害柴科夫斯基艺术的实际价值和声誉.

事实上，毫无疑問，我們可以在許多作曲家那里发現比在柴科夫斯基那里更多得多的作曲家的奇巧构思，更多得多的不以时代主导要求为依归的情况，更多得多的精巧細致的創作片断．但同样毫无疑問的是，在柴科夫斯基的音乐里有健康而完整的艺术趣味作为基础，这种艺术是极其新颖的，作曲家在依从时代主导要求的同时，并沒有絕对臣服于它們，柴科夫斯基創作工作的“急于求成”，使他所創造的艺术观念达到了异常完整而又充滿热情的境界.

另一方面，柴科夫斯基（特别是后期的柴科夫斯基）沉浸于忧郁、悲哀和阴暗的心情里，正如他的政治見解确实落后，具有許多狭隘的政治观点的特征一样，是无可怀疑的．但是，即使是后期的柴科夫斯基，对生活也怀着巨大的、热烈的、明朗的爱，这同样也是无可怀疑的．不能不考虑到这个事实：柴科夫斯基政治見解的保守，并沒有妨碍他成为世界上最先进的苏联人民所喜爱的人.

順便指出，过去和現在，一些拥护和敬重柴科夫斯基的人（特別是現代的）簡直緘口不談他的艺术天性的矛盾和缺陷，这当然是不合理的．可以掩飾柴科夫斯基的政治認識（就这个詞的广义来說也就是思想認識）的极其巨大的錯誤．也不难宣称他是一个徹底的乐观主义者．但是，这类批評手法却无助于真正理解柴科夫斯基的創作．它們最終的結果是和目的相对立的：它們玷辱了而不是頌揚了柴科夫斯基的艺术，因为卽使是最偉大的謊話也总是可耻的．

柴科夫斯基这个光輝的人物，只能联系到俄国文化强有力的民主化过程来理解．俄国文化在上世紀五十年代至七十年代，在俄国資本主义和民主主义平民知識分子解放运动发展的基础上，曾經坚定地跨步向前．在上述历史时期里，广大群众开始投入社会生活中，同时也越来越明确和越充分地覺悟到自己的个人尊严；这个事实，对于理解柴科夫斯基作品的道德和美学的基础，是特別重要的．

当然，六十年代是俄国民主化的一个十分阴暗和严酷的春天．以尼·格·車尔尼雪夫斯基和尼·阿·杜勃罗留波夫为首的革命运动遭到挫敗，成十成百的先进活动家死于向貧困和迫害所作的艰苦斗爭中，但这依然是春天，是俄国社会向往于新生活的不可遏止的覺醒时期．浸透着長篇小說«怎么办？»的乐观主义不能叫做別的，只能叫做春天的乐观主义．不仅看到了遙远未来的革命者感到了这个春天，一般人也感到了它，連小市民也感到了（虽然是模糊地）它；在他們面前开始微微显露出一个新的前途，一条摆脫精神奴役、摆脫屈辱、摆脫忧郁和煩悶的道路．

比較一下俄罗斯文学所創造的两种形象，正可以說明問題．俄罗斯文学对于社会动向总是反应得极其敏銳的．

尼·瓦·果戈里杰出的«外套»(1842)中的主人公阿卡基·阿卡基耶維奇·巴什馬奇金，就已經标志了先进的俄国社会人士对“小人物”的深切同情，預示了这种人在俄国社会生活中的意义将逐漸增长．但阿卡基·阿卡基耶維奇却是他的时代的产儿；他备受无穷尽的压抑，胆怯畏縮，对于高度的精神需求和崇高的打算完全格格不入；在他看来，一件新外套就已經是朝夕不忘的想望的极限了．

阿卡基·阿卡基耶維奇的典型保持了一段长时間；安·巴·契訶夫的短篇小說«小公务員之死»(1883)，我們認为是«外套»主题的一个变体作品．

虽然如此，在变革的时代，在俄国社会最广泛的普通人中間，却产生了一个深刻的变化．

于是我們就想起另一个嶄新的(同巴馬奇金比較起来)小人物的形象．这就是齐亚普什金，格·伊·烏斯宾斯基卓越的短篇小說«舒展»(1885)中的乡村教师(他把自己叫做“微末的生物”)．齐亚普什金已經在追求精神的自由，偶然到了巴黎，在薇涅拉·米洛斯卡婭的冥想录中发現了“舒展”和开闊自己“紛扰的心灵”的道路．烏斯宾斯基这个短篇小說的主人公富有表現力，而且是有征兆性的——这是广大群众的概括形象；他們不但向往于一种不坏的生活，而且还渴望着幸福，渴望着光明，渴望着美．

如果說，那些革命者，他們具有明确的認識、堅强的意志与毅力，具有战士的火焰般的热情，怀着忘我的勇敢精神瞻望着未来，那末，大多数人，他們沒有革命覺悟和革命意志，但却感覺到个人尊严的增长，感覺到对高尙与美的权利——就更严重地体会到周圍的生活和理想不相符合了．

应当認为这种人就是柴科夫斯基作品的基本人物，而这种人的憧憬、希望和苦难，也就是这位偉大作曲家的交响乐观念的基本动力。

在这里也有必要着重指出下述的問題．如果説柴科夫斯基的全部功績只在于忠实而优美地表达出当时普通人們的体驗，那柴科夫斯基的創作就只能具有历史的意义．

可是柴科夫斯基所走的路却远得多，所达到的深度也深得多．在当代人們为历史所决定的欢乐、痛苦、愿望和苦难当中，柴科夫斯基看到了人类的欢乐、痛苦、梦幻和苦难底部分的表現．而柴科夫斯基的創作发展得越完满，它所固有的中心的、基本的問題（对幸福、对完善的生活、对同人和大自然欢乐交往的渴望，是与敌对力量及困难的阻碍相对立的）就变得越加明显，規模也越加宏大．生与死的对抗就成了这两种原則的矛盾底极端表現．

在柴科夫斯基的基本观念中蘊藏着一种深切的哀愁，它起初不大明显，后来就日益明显了．我們不能把柴科夫斯基作品中的主人公称为坚强的人．这是一些比較軟弱的人，他們的行动受社会条件所限制，但却具有强烈的感受性、热烈的感情和对幸福的不可遏止的渴望．柴科夫斯基經常表現出得不到满足的痛苦的愁情，这种愁情在他的創作的后期获得了发展．

早在1878年（8月3日），柴科夫斯基写信給他的弟弟阿納托里説："我惋惜过去，期望未来，永远也不满足于現在：我的整个生活就是这样度过的"．❶

---

❶ 引自《彼・伊・柴科夫斯基年表．生活与創作》一书，1940年莫斯科–列宁格勒版，185頁，（以后援引此书时簡称为《柴科夫斯基年表》．引文（略有删节）成了其弟莫杰斯特所写的柴科夫斯基傳三卷的題詞．

格·伊·烏斯宾斯基痛苦地进行的揭露、米·叶·薩尔蒂科夫-謝德林憤怒的悲剧性的諷刺、阿·彼·契柯夫所創造的悲慘的形象，都有着这种忧愁、这种不滿足以及这种渴望的根源。当时被反动势力束縛了的俄国社会生活和个人生活所包含的严重矛盾，妨碍了各种人性的发展。

但是，除了时代的烙印之外，柴科夫斯基的基本观念还包含着一些永恒的特征，因为它暴露并以无与倫比的力量表达出善与惡之間的、愿望的无限与人力的有限之間的永恒的矛盾。

柴科夫斯基在他的創作中把基本的道德問題表露得很深刻，而且又富于彻底的人道主义精神；正因为如此，他才能够在很大的程度上克服他的艺术中的局限性、落后性，并且还往往克服了政治見解的保守性。

柴科夫斯基不了解革命运动，有时用寬厚的怀疑态度对待它（惋惜在斗爭中牺牲的年青生命），有时怀着敌意，有时把沙皇制度理想化，有时又故意不問政治，但是，柴科夫斯基極其深切地感覺到世界并不象它所应有的那样，感覺到有一种黑暗的邪惡势力在妨碍人类的自由、人类的幸福、生活的完美。

一方面是政治上受到局限，另一方面是深刻地理解人的生活任务，敏銳地体驗到人的欢乐与痛苦，这两者之間的强烈对比，就決定了柴科夫斯基的艺术底倫理学与美学的本質。

作为一个艺术家，柴科夫斯基沒有注意到社会阶級的因素和历史的因素。1885年4月21日，柴科夫斯基写信給帕·阿·培里列茨基，答复后者的用屠格涅夫的《前夜》題材写一部歌剧的建議："……中篇小說《前夜》最主要的价值在于：它是一定的历史时期及其一切政治和社会的騷动、斗爭、发展趋势等等的生动反映。

但音乐并不具备描写这类文艺作品的特性."[1] 根据格·阿·拉罗什的正确观察,在本国历史中,吸引柴科夫斯基的是个别細节,而不是历史过程本身;使他感到兴趣的是"这类历史,在它里面,国家与社会的命运隐藏在对个人的描写和对心理方面与日常生活方面的細致分析后面";同时,柴科夫斯基"对社会与国家方面的科学毫无兴趣……".[2]

如果說,在穆索尔斯基看来,人物的社会面貌及其固有的由历史决定的性格极为重要,那么,在柴科夫斯基看来,人物的情緒比他属于那一个社会阶級成分或历史时代,却重要得多.

当然不能因而就下結論,說柴科夫斯基的概括人物沒有社会面貌和历史面貌.不,他有而且不可能沒有!我們在指出那广大的人群时(这些人的体驗就是柴科夫斯基的創作的养料),就早已談到这一点了.下面我們将談一下这种人物形象特殊的音乐和音調的基础.

但問題仍在于,柴科夫斯基的人物的社会历史特性仿佛是在作曲家本人的意識之外形成的,而不是有意識的构思的結果(象穆索尔斯基的人物那样).戏剧的"再体現"的原則和柴科夫斯基格格不入;严格地說,他的概括人物就是一个人.

說这个人物就是柴科夫斯基本人,这种說法将会把問題粗暴地簡單化,同时我們也就会无可避免地作出这样的結論,說柴科夫斯基的創作是主观主义的,个人主义地与世隔絕的,这样就会同他的音乐极为通俗易懂这个事实发生不可調和的矛盾.在柴科夫斯

---

[1] «柴科夫斯基年表»,344頁.

[2] «格·阿·拉罗什音乐批評文集»卷2,第1部,1922年莫斯科版,31頁.以后引証此书(第2部出版于1924年)簡称«拉罗什文集».

基那里，个人的东西与非个人的东西之間的統一是无可怀疑的．把柴科夫斯基解釋为一个現实主义者和抒情作曲家，这才是理解这种統一性的道路．

不論在歌剧方面或交响乐方面，作曲家本人都曾經不止一次地把抒情的創作方法提到很高的地位上．

例如，柴科夫斯基在他給謝·伊·塔涅耶夫的信中，在談到歌剧时說过下述的話：

“应当如何写歌剧这个問題，过去我总是解决得非常簡单，現在和将来，我也会解决得非常簡单．应当把它們（正如其他一切体裁一样）写成恰如上帝置于心灵中的一样．我总是力求尽可能眞实地、眞誠地用音乐来表現剧本中的东西．眞实性和眞誠性都不是抽象思維的結果，而是內心感情的直接产物．为要使这种感情显得生动和温暖，我总是力求选擇能够燃起我的心灵的題材；使我的心灵燃燒的，是那些眞正的、有血有肉的、和我具有同样感情的人”．❶

下面就是他有关交响乐的言論：

“在沒有确定的情节而去写器乐作品的时候，如何去重新表达你所体驗到的那些不确定的感覺呢？这純粹是一个抒情的过程．这是心灵的音乐的眞誠流露，其中百感交集．这种心情的吐露就其本性来說是借助于乐音来流露的，犹如抒情詩人用詩句来表达感情一样”．❷

---

❶ «彼·伊·柴科夫斯基．謝·伊·塔涅耶夫信簡»，国家文化教育出版社，1951年版，169頁．（以后引証此书时簡称为«柴科夫斯基与塔涅耶夫书簡»）．

❷ «柴科夫斯基与梅克夫人通信集»，卷1，216頁（1878年2月17日即公历3月1日的信）．柴科夫斯基在1878年3月27日（公历4月8日）給謝·伊·塔涅耶夫的信中把交响乐称为“所有曲式中最抒情的曲式”．

在柴科夫斯基那里可以找到不少类似的言論.

柴科夫斯基的創作所特有的抒情方法当然有着它明显的缺点. 这些缺点很明显, 例如在对于历史題材的解釋方面. 柴科夫斯基的历史歌剧(«奥尔良的姑娘»、«瑪捷帕»)最不成功;而这也是完全可以理解的, 因为任何历史題材都要求整个創作意識适合于被描写的那个时代的精神. 在«奥尔良的姑娘»中写得优美和成功的音乐, 同柴科夫斯基的浪漫抒情曲、同«叶甫根尼·奥涅金»或«黑桃皇后»的充滿激情的抒情音乐沒有什么原則上的区别.

不仅如此, 拉罗什早就正确地指出了柴科夫斯基的歌剧創作方法的独特性. 这种独特性就是, 作曲家經常从任何一个人物的体驗中寻找他自己的体驗的反映. 拉罗什写道: 柴科夫斯基音乐的抒情原則"仿佛把音乐家通过不同途徑感受到的全部外在的素材加以化学的改造. 換句話說, 这种抒情原則既不妨碍他表达感情, 也不妨碍他描写对象或事件, 只是这些感情、对象或事件必須和他自己的感受与遭遇相类似". ❶ 拉罗什在另一处写道: "他在各种极不相同的題材里毫无錯誤地找到了一些和他自己类似的东西, 严格地說, 他所描写的只是这种东西, 而且写得很生动, 很富于詩意, 很迷人". ❷

卽使草略地分析一下柴科夫斯基的歌剧剧作中一切有关人物的形象矛盾的情况, 就可以証实拉罗什这番話是正确的. 連斯基和奥涅金、瑪捷帕和柯楚貝、盖尔曼和叶列茨基, 他們与其說是性格极不相同的人, 不如說是"全人类性的"不同情緒状态的体現.

---

❶ «拉罗什文集»卷 2, 第 2 部, 78 頁.

❷ «拉罗什文集»卷 2, 第 2 部 90 頁. 尼·卡什金的說法完全相同. (參見他的«俄罗斯音乐史概論», 1908 年莫斯科版, 182 頁.)

柴科夫斯基的統一的概括人物(这种人物表現出“沒有任何人性的东西是和我格格不入的”这个原则)仿佛分散在他的情緒世界的各个不同方面，而这些方面又是他所表現的各个个别的人物．上述各个方面的差异很明显，但它們之間并沒有发生不可調和的对比和矛盾．

我們再重复說一遍：如果这个統一的概括人物仅仅是柴科夫斯基一个人的个性的表現，他的艺术就不会获得巨大的社会价值．問題的实質在于，柴科夫斯基坚持不渝地力图在音乐中仅仅表現个人感受到的东西，同时，他也坚持不渝地追求一个目标，即仅仅表現大多数人都明了、理解而且珍貴的东西．他自己曾經出色地論証了这一点．他說，他写《叶甫根尼·奥涅金》的目的是表达“日常生活的、普通的、全人类性的体驗”．[1]

这也就是現实主义抒情感的种子．这种抒情感并不追求再体現，它在表达的形式上是极其富于个性的，但同时又严格而彻底地保存着它的內容的普遍意义．

批評家們早就已經看出柴科夫斯基注重“日常生活的”、“普通的”、“平凡的”东西，但他們的解釋却各不相同，而且照例是片面的、不完整的，有时还带有敌意的偏見．

例如，弗·斯·謝罗娃在評述《黑桃皇后》时就曾談及作曲家的这种值得称贊的努力，即深入到“現代的日常生活范圍內”，体現“普通人細微的心理表現”．[2]

拉罗什曾把柴科夫斯基的歌剧归入“小市民歌剧”体裁，[3] 在

[1] 《柴科夫斯基与梅克夫人通信集》卷1，45頁．而歌剧《叶甫根尼·奥涅金》(正如同时写完的第四交响曲一样)确立了柴科夫斯基的完全成熟的創作方法！

[2] 《新聞与交易所报》，1891年第16号．

[3] 《拉罗什文集》卷2，第1部分，80頁．

他之后，阿·帕·柯普齐亚耶夫也重复了同样的論断.[1]

弗·格·卡拉蒂京指出柴科夫斯基"并沒有表現过于崇高的情緒，也沒有表現过于卑下的情緒，而总是停留在'普通人的'体驗上".[2]

甚至連柴科夫斯基的創作的最卓越的研究者，柴科夫斯基的热烈的崇拜者——包·弗·阿薩菲耶夫(伊戈尔·格列包夫)也曾經写道："柴科夫斯基在其偉大的歌剧和交响曲中，首先揭示了俄国小市民层的悲剧和悲剧性".[3]

所有类似这样的評价都忽略了那些使柴科夫斯基的創作遺产永垂不朽的主要的、最重要的因素.

柴科夫斯基的眞正的、极其深刻的民主性，在于他对普通人的內心体驗、欢乐、痛苦，表現出无限的、充滿了爱的信賴；不仅表現了眞实，而且也表現了这些內心体驗的美，这样一来也就肯定了普通人对美的权利.

柴科夫斯基不仅沒有創作上的矯飾，而且也沒有創作上的傲慢态度，这眞令人惊奇．柴科夫斯基了解自己的价值(拉罗什曾經正确地而且不止一次地着重指出了他的独立性[4])；但是，对于他来說，听众的要求就是主导的无可爭論的要求；因此就极其穩固地确立了眞实性、眞誠性和質朴性三点原则作为指导原則．柴科夫斯基在1891年1月6日給弗·帕·波戈热夫的那封著名的信中

[1] 阿·柯普齐亚耶夫.《彼·柴科夫斯基》. 1913年圣彼得堡第2版,45頁.

[2] 《弗·格·卡拉蒂京文集》. 1927年列宁格勒版,221頁.

[3] 伊戈尔·格列包夫《忆彼·伊·柴科夫斯基》, 1940年莫斯科-列宁格勒版,5—6頁.

[4] 《拉罗什文集》卷2,第1部,40頁. 卷2第2部分,55頁.

写道："我覺得我确实善于用音乐来眞实地、眞誠地和质朴地表現剧本所描写的那些感覺、情緒和形象．在这一点上，我是一个現实主义者，而且是一个徹头徹尾的俄罗斯人"．❶

柴科夫斯基的傳記表明，他的創作的有代表性的原則——傾向于同人們交往并克服孤单的感覺——是作曲家的生活实踐所固有的．

柴科夫斯基渴望着一种溫柔而又詩意的眷恋之情．这种渴望表現在他的許多言談里．

我們在作曲家的一封信中看到这样的話："如果有人問我，我尝試过爱情的美滿幸福沒有？我就会回答說，沒有，沒有，沒有！！！然而，我認为我的音乐已回答了这个問題．如果您要問我，我理解这种感情的全部威力、全部无可估量的力量嗎？我就会回答說：是的，是的，是的，而且还会說：我曾經滿怀爱意再三地試图用音乐来表現爱情的痛苦和爱情的幸福"．❷

柴科夫斯基的另一些話証明他在自己的創作中极其注重爱情的主題．

---

❶ 《柴科夫斯基年表》512 頁．在《彼·伊·柴科夫斯基創作活动二十五周年》一文中（1890 年 8 月《俄罗斯評論》），尼·德·卡什金写道："柴科夫斯基先生首先是这样一种現实主义的代表，这种現实主义构成一种独特的特征，而且也是俄罗斯艺术的一切部門的驕傲．同时，就人民性这个詞的崇高意义来說，这是一位人民的（虽然不是平民的）作曲家；在他的天性中深深地蘊藏着人民的生活感情，而且，每当他在艺术中触动这种感情，就总会迸发出一股健康而又鮮明的感情之流．"在重刊这篇文章时（見《忆彼·伊·柴科夫斯基》文集，莫斯科 1894 年出版），对柴科夫斯基的現实主义和人民性的这一出色的評价，不知为什么給删掉了．

❷ 《柴科夫斯基与梅克夫人通信集》，卷 1，204–205 頁（1878 年 2 月 9 日〔公历 21 日〕的信）．

在1877年4月8日給弗·瓦·斯塔索夫的信中，柴科夫斯基和斯塔索夫商討未来的歌剧的題材，他說："我需要这样的題材，其中占主导地位的是一个戏剧性的主題，例如爱情（母爱也好，性爱也好——反正一样）、嫉妒、虚荣心、爱国主义等等"．[1]

不久以后，在打算着手創作歌剧《罗密欧与朱丽叶》的时候，柴科夫斯基在給他的弟弟莫杰斯特的信（1878年5月25日）中指出，这个題材主要的优点就是，在它里面"有着爱情，爱情，爱情"．[2]

柴科夫斯基在生活上沒有体驗过美滿的爱情的幸福，他不止一次地向往于这种幸福，因而在自己的創作中就越来越热中于刻画爱情的形象，并完全正确地認为这是創作优美而又易于理解的音乐的道路．

柴科夫斯基一生的友誼并不是很如意的．看起来好象有不少朋友，但是，由于渴求独立，由于趣味不同，在这方面他也不能不感到深深的失望．同尼·格·魯宾什坦和格·亚·拉罗什的友誼不止一次地被一些小爭执冲淡了．同尼·德·卡什金的友誼好象是平稳地、但也是疏淡地发展着．同彼·伊·尤尔根松的友誼則被作曲家对出版人物質上的依存关系破坏了．也許，只有对亲人（特别是对兄弟和出嫁后名叫阿·伊·达維多娃的妹妹的家庭）的眷念才是持久不变的．但是，卽使在这方面，柴科夫斯基也不想犧牲，而且亦不能犧牲自己的独立性；这种独立性往往迫使他去尋求孤独．

---

[1] 《柴科夫斯基年表》，142頁．

[2] 莫·柴科夫斯基《彼得·伊里奇·柴科夫斯基的生活》，1901年莫斯科版，卷2，174頁．这部著作第一卷出版于1900年，第三卷出版于1902年，以后引証该书时簡称《柴科夫斯基的生活》（指明卷数和頁数）．

翻閱一下柴科夫斯基的书信(特别是他的日記)，我們就会經常看見"忧愁"这个抑郁的詞. 早在青年时代，忧愁就已經侵扰着柴科夫斯基，而一到晚年，忧愁的暗影就越加阴暗起来. 在紧張的創作生活中，或者在生活印象十分丰富的时候，他才能勉强摆脱这种暗影；而在閑暇的时候，在寂靜而迟逝的傍晚，在不眠之夜，在社交生活令人煩惱的紛扰气氛中，忧愁又仿佛重新窺伺着他.

柴科夫斯基在1888年10月2日写信对克·克·罗馬諾夫說："不工作，我眞的不能生活，当某一部作品剛剛完成而你想去休息的时候，你得到的不是憩息（它也就是一个疲乏的劳动者的享受，这种人是有权利享受令人神往的閑逸之美的），而是忧郁、惆悵、对人世的一切都感到徒然的念头、为未来而感到的恐惧、对一去不复返的过去的徒劳无益的惋惜、关于人生意义的令人痛苦的問題，总之，是对一个人——一个沒有被工作所吞噬而又耽于幻想的人——的生命有所伤損的种种东西. 結果还是宁愿快点从事新的工作". ❶

柴科夫斯基在創作中使这种忧郁的感情变幻无穷，其手法是十分卓越的. 他把个人生活上的痛苦的不滿足感覺体現成为对美好事物的优美、迷人而又热情动人的想望. 破坏性的、死亡的东西变成了創造性的东西，有力地体現出对幸福的强烈追求，而这种幸福也并不是脫离生活的.

是否可以把柴科夫斯基看成是一个社会活动家呢？事实表明是可以的——因为他在一生中花了不少时間在莫斯科音乐学院的教学工作上，在《俄罗斯音乐协会》的活动上；他在批評論文中为俄

❶ 《柴科夫斯基的生活》卷3，275-276頁.

罗斯音乐文化而斗爭，并且花費了不少时間在事务性的信件上，等等．但同时，只要略为注意一下，就可以看到柴科夫斯基总是多么厌恶“領导”和“处于領导地位”，多么經常地强調自己的作为一个同任何組織或任何派别都沒有关系的“私人身分的人”的地位和愿望．

被那从童年起就极其强烈的敏感、神經上的易于激怒、多疑、“害羞”❶（这些特性那样經常地迫使柴科夫斯基寻求孤独）加深起来的一切个人的失望和痛苦的体驗，仍然沒有使柴科夫斯基脫离人們，相反地却把他吸引到人們中去，使他更富于人情味，更富于同情心，更深刻和更广泛地与人們共同感受，这就是柴科夫斯基在生活上的（因而也就是在創作中的）最偉大的功績，这就是他的精神世界底巨大价値的証明．

特别是，柴科夫斯基因此就写了很多的信❷，信件中只有比較少的一部分是客套話，其余的都是一种心灵的日記，它旣記述了作曲家本人生活上的、又記述了他的通信对象生活上的各种事件、体驗、思想、希望．柴科夫斯基經常感到在书信里有一种令人愉快的机会，可以让他吐露自己的心情，同样也可以支持、鼓励、指导和他通信的人．

柴科夫斯基清楚地了解自己才智过人，他以一个思想家的深

---

❶ 作曲家自己認为自己是“夜合花”（意即性情易变的人——譯者注）（例如見1878年8月12日給梅克夫人的信或同年8月16日給弟弟莫杰斯特的信）．

❷ 1879年1月7日（公历19日）柴科夫斯基告訴他的弟弟阿納托里說一天写了3封信（«柴科夫斯基年表»201頁）．从1889年1月9日（公历21日）的日記記录中我們知道柴科夫斯基在这一天写了17封信（«彼·伊·柴科夫斯基日記»，1923年莫斯科-彼得格勒版，220頁）．根据他的弟弟莫杰斯特的証实，柴科夫斯基在九十年代里有时“一天寄发的信达30封”（«柴科夫斯基的生活»卷3，64頁）．

刻洞察力意識到，艺术只应当为大多数人，为“一切人”而存在．下述这一点是可以說明問題的，柴科夫斯基并沒有局限于从旁观察他周圍的事物，而是力图为它們呈献出自己生命的一部分，力图从自己創作的高处走下来，成为一个“象所有好人一样”❶的人．

“彼得·伊里奇非常善良”，拉罗什这句簡短的話只是用最一般的方式来說明了这个事实．但是拉罗什这个見解发展下去，却很可以說明問題：“他有着所有人都一目了然的那种善良，誰也不怀疑的那种善良．他在一切举止和思想傾向上都是善良的……虽然他气質活跃，絲毫也不缺乏惱怒的性格，但是不知为什么，总是傾向于善良的行动．不論在音乐家的創作里或者在人的心灵中，他都喜欢寻找而且善于找到优良的东西．他不慌不忙，也不必費力，只要他一到場，就緩和了各种各走极端的見解，平息了各种争执，而且带来了溫暖、光明和欢乐”．❷

做一个“象所有好人一样”的人，这个愿望促使柴科夫斯基去注意和同情别人的需要．他离开了自己的孤独的創作生活，就不仅在物質上，而且在精神上(这是特别重要的) 也成了一个慷慨的人；因为去支持在生活斗爭中不够坚强或者軟弱的人們，在他看来并不是一种枯燥的义务，而是一种內在的要求．他也善于在那些接受过他內心的撫爱的人心中，留下对整个人生的愉快的回忆(例如，弗·謝·卡林尼科夫的情况就是这样)．柴科夫斯基不止一次地极力想把他觉得有天才的人們底創作引导到光明之路上．例如，对尤·帕·史帕仁斯卡婭(剧作家伊·弗·史帕仁斯基的妻子，柴

---

❶ 我們引用了馬·馬·普里什文的中篇小說《法采里亚》中的結束語．

❷ 《拉罗什文集》，卷2，第1部，21頁．

科夫斯基認为她有作家的才能)就是这样．对列·格·特卡欽科，一个有才能的失敗者也是如此，柴科夫斯基曾多次試图扶持他，指导他走上独立的創作生活的道路．

但是柴科夫斯基也曾經純粹由于对人們的怜憫而不止一次地牺牲了自己的时間和心力．[1]我們想起柴科夫斯基的外甥女塔尼娅·达維多娃的事情，柴科夫斯基为此在巴黎逗留了四个多月，为这个性情乖張的姑娘的病危而担忧．我們也想起柴科夫斯基的朋友尼·德·康德拉齐約夫的事情，他在阿兴經过久病以后死去(1887年夏天)，柴科夫斯基在那里逗留了一个多月，每天都去看望病人．

我們仅仅指出了不多的几件特別突出的事情．类似这样的事情有很多，这些事情不仅从各方面表現出柴科夫斯基要支持和鼓舞別人的愿望，而且也表現出他要成为“象大家一样”的人的愿望，要把他那杰出的人的生活和普通的无名的人的生活連結起来的愿望．

柴科夫斯基所有这些行动的意义，和他的創作有着直接的关系．如果說，柴科夫斯基有时尖銳无情地批評自己——他覺得自己对人們不够关怀、不够温暖，覺得自己是利己主义的和冷酷无情的，[2]——那么，这些自我譴責仍旧不是小市民的訴怨，而是对眞

[1] 根据柴科夫斯基幼年时期的家庭女教师——范尼亚·杜尔巴赫的証实：“一切軟弱和不幸的东西都不会有比他更热烈的保卫者”(《柴科夫斯基的生活》，卷1，26頁)．过了几十年，柴科夫斯基于1886年6月29日記下了自己对列·尼·托尔斯泰的見解，他狂喜地指出了在托尔斯泰的字里行間“可以讀到一种对人的祟高的爱，对人的无能为力和卑微的一种崇高的怜憫”(《柴科夫斯基日記》209-210頁)．

[2] 例如見《柴科夫斯基日記》，162-163頁．

正的人性的关怀，因而也就是对他所創作的音乐底內容的关怀.

柴科夫斯基作为一个人和一个作曲家，他优异于一切人的就是那种稀有的力求达到目的的意向. 这种意向也明显地表現在他經常要了解人們的愿望中；这种愿望一年一年地增长和加深起来. 拉罗什十分了解柴科夫斯基，他曾經写道：柴科夫斯基"一年一年地变得更加温柔和平易近人，在六十岁时还保持着同人們友好相处的习慣，并成为朋友們生活中不可缺少的一个人".❶

每当柴科夫斯基感到有独自进行創作的迫切需要，而这种需要又与同人們交往的需要发生矛盾的时候，他仍然在对人們的爱之中找到了出路. 1887年3月14日的日記中的这一段記載是很可以說明問題的：

"伊凡諾夫❷和查魯德娜亚来得很迟，已經敲十点鐘了. 我在陪他們散步. 他們到我这里，起初我很不滿意，而且特別埋怨他們妨碍了工作；但后来这些十分可爱的人……却使我除了覺得同善良的人交往有无限好处之外，忘記了其他一切".❸

柴科夫斯基多次旅行，这使他接触到許多各色各样的人，而这些人总是引起他的注意，充实和扩展了他关于人的天性的观念，关于那些平凡的、单純的、一切人都能理解的人的情緒底特性和形式的观念. 柴科夫斯基把这种人的情緒变成自己的創作的基本內容.

❶ «拉罗什文集»，卷2，第1部，12頁. 柴科夫斯基給弗·爱·納普拉甫尼克的信(1888年6月27日)是很值得注意的. 信中希望納普拉甫尼克用同人們交往的方法来治疗易怒、好嘲笑人和自高自大等毛病（見«柴科夫斯基的生活»，卷3，251頁).

❷ 米·米·伊波里托夫-伊凡諾夫.

❸ «柴科夫斯基日記»，132頁.

在这方面，特别可以說明問題的也許就是那些“日記”．在日記的篇幅上有許多地方簡单地提到一些来人、熟人或者偶然遇到的人的名字．但是，可以感觉到，在这些“速記式”的名字后面却藴藏着整个丰富的生活观察和印象、对一切現象和对人的类型的深切思考．

拉罗什認为柴科夫斯基是天性“极为坦率而缺乏內省”的人，[1] 当然他是很对的．我們不应当仅仅从柴科夫斯基的生活和創作缺乏思考这种意义上来理解这个見解．不，柴科夫斯基思考得很多，而且在很多方面都是很深刻的；但他所固有的活跃的智力却从来沒有抑制和扼杀了他的感情．这些感情的清鮮，即使在它成为自觉的东西的时候，也保持着、繼續存在着．柴科夫斯基下述的表白是完全正确的，而且也为他的創作所証实："我可以毫不假作謙遜地說：不管我有什么样的缺点，但我总是真誠地写作，而且也不遵循理性的动机”．[2]

直接表达艺术感受，这种特性（不仅是自发地，而且也是自觉地，培养起来的），使柴科夫斯基成为俄国社会情緒色彩的变化、人的体驗的生动多变以及当时社会中的音調状态的敏銳表达者．

許多批評柴科夫斯基的人（特别是唯美主义者、伪革新者一流的人物）都責备柴科夫斯基落后保守、遵循老一套的艺术方法．事实上，柴科夫斯基是一位深入地触摸到現代生活的脉搏、見聞广博的作曲家．拉罗什写道："他是‘新道路的探索者’，又本能地向古典傳統学习，他把这两者恰当地平衡起来，正是这种恰当的平衡使

[1] «拉罗什文集»，卷2，第2部，29頁．

[2] «柴科夫斯基与梅克夫人通信集»，卷3，400頁．1886年1月14日的信．

艺术家有力量从事最大胆的革新，获得永久的和眞正的成就”.[1]柴科夫斯基毫不偏頗，而且崇尙生动的直接表达方法，这就使他十分正确和多方面地感覺到并体現出当代的音調发展过程以及正在进行着的和加速着的农村音調与城市音調的接近过程．如果把这两派音調想象成为两股水流，那么就可以說，恰好在这两股水流汇合起来的地方就出現了柴科夫斯基的艺术.

通过音乐、通过周圍的音調生活，柴科夫斯基感到了被俄罗斯历史的整个进程所推动的城市和农村相互接近的这个极其偉大的过程．而这就有助于柴科夫斯基擺脫古代风尙，擺脫古风的理想化，并以天才的音調概括力（我們不会忘記，連西欧音乐輝煌的遺产也被柴科夫斯基吸收进了这些概括的范圍之內！）在高度的水平上創造出俄罗斯音乐思維的規模宏大、“包罗万象”的气質.

当柴科夫斯基写道：“……我狂熱地爱着俄罗斯因素的一切表現……我是个徹头徹尾的俄罗斯人”，[2]这并不是一句漂亮話．但柴科夫斯基总是認为俄罗斯的現代事物胜于过去的事物，他对于欣賞古风、古代习俗、古代音調則是完全格格不入的.

和一些批評家的錯誤見解相反，我們可以而且应当把柴科夫斯基看成是一个眞正的革新者；他不是在作曲家的实驗室里，而是在他周圍的生活中发現了新的东西.

許多言論都証明了柴科夫斯基頑强地、不断地追求美．柴科夫斯基在1873年的一篇論文中写道：“任何艺术作品首要的条件就是美”.[3]拉罗什用下述的話作了簡洁的評述：“彼得・伊里奇天

---

[1] «拉罗什文集»，卷2，第1部，19頁.

[2] «柴科夫斯基与梅克夫人通信集»，卷1，236頁．間見203頁.

[3] «彼・伊・柴科夫斯基．音乐随笔与短評»1898年莫斯科版，116頁.

性典雅”.[1] 在柴科夫斯基的創作的許多主要优点当中，弗·瓦·斯塔索夫指出了这一点：柴科夫斯基“极能使自己的音乐充满典雅和优美的气息”.[2]

特别应該着重指出的是，柴科夫斯基把眞正的美同表面的华丽对立起来．他認为表面的华丽与其說是优点，不如說是缺点.[3]

柴科夫斯基对美的渴求（这种渴求表現在他对爱情的祇贊上）促使他也热烈地、全心全意地爱大自然．用尼·德·卡什金的話来說，柴科夫斯基对大自然的眷恋“达到了崇拜的地步”.[4] 看一下柴科夫斯基的书信和日記，就很容易相信这番話的正确性．下面就是一些例子．

“为什么质朴的俄罗斯风景，为什么夏日在俄罗斯、在乡間的田野上、在树林里，傍晚时分在草原上散步，往往会使我处在这样的情境中？由于激起了对大自然的爱，由于那些莫可名状的甜蜜和沉醉的感覚，我感到困乏，躺在地上．触动这些感覚的是森林、草原、小河、远处的村落、矮小的教堂，总之，构成穷困的俄罗斯乡土风景的一切．这一切为什么会产生？我只是指出事实，不想去解釋”.[5]

“只有独自一个人在令人喜爱的大自然的怀抱中，才能体驗到眞正幸福的时刻．即使是艺术，也不可能給人以大自然所賜与的

---

[1] 《拉罗什文集》，卷2，第1部，12頁.

[2] 《弗·瓦斯塔索夫三卷集》，卷3，1952年莫斯科版，747頁.

[3] 見1887年4月2日柴科夫斯基給安·斯·阿連斯基的信（《柴科夫斯基的生活》，卷3，146頁）.

[4] 尼·卡什金，《忆柴科夫斯基》，1896年莫斯科版，162頁.

[5] 《柴科夫斯基与梅克夫人通信集》，卷1，129頁．1877年12月20日（公历1878年1月1日）的信.

那些狂喜的瞬間”.❶

“在西瑪基居留的时候，常常享有同大自然母亲灵会的美妙幸福的时刻，使我的整个心灵充满了一种莫名的而又不可抑制的对美的向往”.❷

“看完书，抬头望見了温暖的、春意融融的阳光照耀着的整个美妙的景象，❸我突然强烈地感到了只有大自然才能使人感到的那种静悄悄而又无可比拟的喜悦，一动也不动地在狂喜中坐了約摸两个小时．这对我具有令人惊异的洗滌心灵的作用”.❹

“我重新开始和大自然完全水乳交融，并且能够在每一張叶子和每一朵花儿中看到和理解到一种无法获致的美妙的，使人安静、平和下来并充满对生命的渴望的东西”.❺

这些书信和日記也使我們有可能了解柴科夫斯基喜欢大自然的一昼夜之間的哪一个时刻．这是黄昏，富于詩意、色彩富丽而又忧伤动人的日落时分．柴科夫斯基那么經常地怀着狂喜的心情提到日落，使我們不可能怀疑这是他对日落的偏爱．我們看到的是对于忧伤和淡淡的哀愁的那种喜爱的特殊表現．柴科夫斯基的創作的許多篇章，都表現出这种忧伤和淡淡的哀愁．

柴科夫斯基对大自然的感受是极其抒情的．这并不是尼·安·

---

❶ «柴科夫斯基与梅克夫人通信集»，卷2，168–169頁．1879年8月10日的信．

❷ 同上，392頁．1880年8月7日的信．

❸ 在克拉兰——克列姆辽夫注．

❹ «柴科夫斯基年表»，205頁．1879年1月27日(公历2月8日)給兄弟莫杰斯特的信．

❺ «柴科夫斯基日記»，85頁．記于1886年8月4日．柴科夫斯基关于大自然的許多言論已选輯在德米·卡伊戈罗多娃的小册子«彼·伊·柴科夫斯基与大自然»中，1907年圣彼得堡版．

里姆斯基-科薩科夫敏銳的、分析性的注意力，而是整个地沉浸在大自然所引起的情緒中的一种能力．同时，在这方面，柴科夫斯基不仅不同于里姆斯基-科薩科夫，而且也不同于整个«强力集团»的思維方法．例如，下述的柴科夫斯基和亚·波·包罗丁的比較最可以說明問題．我們从1873年10月5日包罗丁給妻子的信[1]中看到彼得堡水灾的景象，在信中也可以感到他是一个清醒的、客观的观察者，他虽然也被所見所聞的事实所激动，但仍然清楚地看到所有細节以及它們与現实的相互关系．与此相反的例子就是柴科夫斯基在1880年7月22日給涅·梅克夫人的信[2]中对西瑪基大雷雨的描写，信中也有富于現实的細节描写，但却完全是抒情的，通过个人的情緒表达出来的．

其次，富有特征性的是，柴科夫斯基所向往和喜欢的主要是大自然一定的面貌．这不是荒凉的大自然，不是"禁林"中的僻壤，不是密树丛林[3]，不是神秘玄妙的湖泊和池沼，不是壮丽的高聳入云的峭壁．柴科夫斯基最喜爱的是已經被人类开发了的、改造了的、适应于人的大自然，已經失掉了恐怖和神秘感，而具有柔美、亲切、平和宁靜的无上魅力的大自然．柴科夫斯基創作中的大自然，主要是遙远的郊外的大自然，在那里，城市沉重的悶人的气息消失了，但人还是使自然力从属于自己，成为田野、草地、森林、湖泊和河流的主人．

不論城市或僻靜的乡村都不能完全使柴科夫斯基滿意．在他的晚年，在迈达諾夫、在弗罗洛夫斯克、在克林，他找到了他所想望

---

[1] «亚·波·包罗丁信簡»，1936年莫斯科第2版，51頁．

[2] «柴科夫斯基与梅克夫人通信集»，卷2，384-385頁．

[3] «妖女»的終場是一个例外！

的环境，既可以远离城市的烦扰，同时又不会同首都失掉联系.

柴科夫斯基喜欢开发了的、改造了的大自然，这种偏爱是和他对待創作的音調底歌曲基础的态度完全适应的. 不論在何处，柴科夫斯基对于一切古代的、"原封不动的"东西总是格格不入的；他宁愿选取現代的、以自己的意志改变着世界的人所支配的那种东西.

柴科夫斯基在創作上也特别重視活跃的、主动的意志的作用. 他极为重視灵感，并認为它是一种不可或缺的东西. 但是他也認为每一个艺术家都应当善于促使自己去工作.

"有时胜利很容易得到. 有时灵感溜走了就得不到. 但我認为，永不让步是艺术家的天职，因为人們的惰性很强，对于一个艺术家，沒有任何东西比向懶惰让步更坏的了. 絕不能等待. 灵感是一个不喜欢拜訪懶汉的客人. 它喜欢降临在召喚它的人身上". [1]

柴科夫斯基这些話也表現出他的一个愿望，这就是想生活得"和所有的人一样"，賦与創作中的劳动以特殊的意义，并不認为艺术家是格外高人一等的、違反人类共同生活的一般規律的超人.

不論我們从那一方面去探討柴科夫斯基的艺术，我們总会看到它鮮明透徹地表現了体驗和思想的民主性. 柴科夫斯基既是本能地也是自觉地力图体現大多数人所能理解的思想和感情. 柴科夫斯基并沒有热中于英雄主义的和昂揚的因素. 眞摯和通俗易懂就是柴科夫斯基全部音乐的基础. 在欣賞柴科夫斯基的音乐时，听者从来也不会在疾馳而过的形象面前感到自己渺小. 相反地，他还会在更高的水平上意識到柴科夫斯基的音乐所表現的体驗和

[1] «柴科夫斯基与梅克夫人通信集»，卷1，372頁.

他自己的体験很接近.

柴科夫斯基音乐的重大缺点的各种特征也就因而产生. 他的音乐不能(而且也不打算)鼓舞人們去建立功勛, 使普通人成为偉大的人. 但是,柴科夫斯基艺术的巨大力量的各种特征也正因而产生, 它們表現在一些令人惊异的才能上, 如表达日常生活的詩意,以迷人、温柔、美妙、优美的人类感情而令人神往,以人类社会中把人們結合起来的那些单純、亲切、珍貴和大家都能理解的东西使人深受感动,直到心灵的深处.

## 二

柴科夫斯基的交响乐风格(从狭义上說就是他的各部交响曲的风格)絕不是一下子就形成的. 在第四交响曲中发生了一个十分重要的轉变,这一点不仅对于一个研究者,而且对于一个稍为留意一点的听者,都十分明显. 第四、第五、第六交响曲总的說来表現出一种統一的交响乐风格——和沒有类似的統一风格的那些較早創作的(前三部)交响曲不同.

想单純从作曲家的技巧达到了一定的水平来解释这种轉变,这是站不住脚的. 应当更深刻地把达到了內容成熟这一点看成是这种轉变的眞正原因(成熟的內容是在这以前逐漸形成的).

柴科夫斯基早期的几部交响乐作品就已經表現出我們在上面談到的、他的整个創作的那些基本的、决定性的傾向. 作为交响乐作曲家的柴科夫斯基認为自己的任务是尽可能眞实地、誠摯地、平易而又优美迷人地在音乐中表現出广大的普通人所理解和珍貴的各种质朴明显的人类情感和体驗, 表現出那些在每一个人的生活中都会遇到的情緒和意境. 同时,柴科夫斯基一开始就明白,应当

把交响乐看成是一个完整的观念，交响乐的本质在于音乐有权独立地提出和解决严肃和深刻的道德与美学問題．此外，如果再补充說明这一点，卽柴科夫斯基一下子就表現出自己是現实主义抒情方法的拥护者，这种抒情方法力求用最直接的、抒发个人感情的方式来表达具有普遍意义的东西，那么我們就大概可以看出构成柴科夫斯基交响音乐的三个主要的、确定的因素．

对于柴科夫斯基来說，文字音乐体裁（首先就是歌曲、浪漫曲和歌剧）在建立他的交响乐思維的过程中起着头等重要的作用．在交响音乐領域內，歌曲和浪漫曲的因素也是他的音調的基础．想要不写出“两种音乐”（卽供多数人欣賞的歌曲与浪漫曲音乐和只能供少数人欣賞的交响音乐），上述創作方法就是一个可靠的保証．此外，作曲家把文字当作最后的依据，就大大地有助于他达到音乐形象清晰明确的境界．在这方面最可以說明問題的，是柴科夫斯基在1878年6月24日給涅·梅克夫人的信中所說的話：“……文字从来也不可能写在音乐之后，因为每当音乐是根据文詞写成的时候，这段文詞就会促引起适当的音乐表現……正如不能先写完一部交响乐曲，然后才替它找一个标題一样，因为在这里，促成相应的音乐描写的仍然是每一段既定的标題”．❶

另一方面，歌剧是音乐形象的在声乐和戏剧方面的具体化；柴科夫斯基一向認为它可能而且会有益地影响到純器乐的体裁，使它們的形式与观念具有形象明确的特性和主要的戏剧性动力．

同时，柴科夫斯基也深切地考虑到交响音乐在体裁方面另一个直观性因素，把进行曲、舞曲（特别是圓舞曲，因为圓舞曲在当时起着非常大的作用）及其他体裁的形象性因素包括在交响音乐內．

❶ 《柴科夫斯基与梅克夫人通信集》卷1，374-375頁．

归根到底，不論是哪一个因素，它們总的說来都只有一个目的，这就是在交响音乐中发展标題性、描繪性、情节性的原則. 柴科夫斯基(如果不談他的創作个性)走上了这样一条道路，这条道路是一切力求使交响乐观念具有标題具体性的作曲家都走过的.

例如，我們想起柏辽兹. 我們在他的交响乐作品中看到他一方面以歌曲与浪漫曲体裁和歌剧剧作的直观性为方向，另一方面又相当广泛地运用进行曲和舞曲的形象一节奏. 强力集团作曲家們的交响乐风格也表現出(但却是在另一种徹底的現实主义的基础上)相应的特征.

但是，尽管如此，柴科夫斯基的交响音乐有着特殊的創作方針，这一点仍然是无可怀疑的. 柴科夫斯基是进步的俄罗斯音乐艺术的代表人物，他是标題性的拥护者. 可是，由于柴科夫斯基建立了自己独創的风格，因而他越来越明确和徹底地捍卫的就不是整个标題性，而是标題性的一种特定类型；这种类型在他的音乐中得到了独特的、前所未見的发展.

下面就是柴科夫斯基关于交响音乐标題性的两段很有代表性的言論.

其中一段是在1878年底說的，載于作曲家給梅克夫人的信中：“什么是标題音乐？因为您和我都不承認由毫无目的地玩弄音响而构成的音乐，所以从我們广义的观点看来，任何音乐都是标題音乐，但是从狭义上說来，这自然是指这样的交响音乐或整个器乐，它描述一定的，在标題中把內容告訴听众的情节，并冠以这段情节的名称”.❶ 可見，在上述这段話里(以及在以后的信件中)，柴

❶ 《柴科夫斯基与梅克夫人通信集》，卷1，531頁. 1878年12月5日(公历17日)的信.

科夫斯基不但沒有反对"狭义的"标题音乐，而且还正确地把当作內容性来看的标题性的概念，扩展为整个有价值的音乐.

我們也看到柴科夫斯基关于标题性的另一种見解，这是他在六年半后給塔涅耶夫的信(談及他打算写«曼弗列德»，但实际上不想写)中說的："不！不用标题来写作要愉快千倍．在創作标题交响乐时，我有这么一种感覺，好象我是在向听众行騙和吹牛；我支付給他們的不是叮当响的硬币，而是信用不好的紙币"．❶

稍后柴科夫斯基在1885年9月22日給米·阿·巴拉基列夫的信中說的另一段話（也是关于«曼弗列德»的）和这一段話很相似："我感到自己在純粹交响乐范圍內要自由得多．对我說来，写一部什么組曲要比写标题作品容易一百倍"．❷

乍一看来可能产生这种印象：柴科夫斯基起初持有一种对标题性的看法，后来又大大地改变了这种看法．但是，实际上并非如此．我們所引述的两段引文之間的尖銳矛盾，是表面的，虛假的.

讓我們回头来看一下包含了第一段引文的那封信，并注意它后面的話．在下一段里，柴科夫斯基提出了关于交响乐作曲家的两种灵感的問題.

他写道："我发現交响乐作曲家的灵感可能是二重的，卽主观的和客观的．在第一种情况下，他在自己的音乐中表現自己的欢乐和痛苦的感覺，一句話，就是象抒情詩人一样，所謂吐露自己的心情．在这种情况下，标题不仅是不必要的，而且也是不可能的．但当一个音乐家在讀一部富于詩意的作品或者有感于大自然的景

❶ «柴科夫斯基与塔涅耶夫通信集»，124頁．1885年6月13日的信.

❷ «米·阿·巴拉基列夫与彼·伊·柴科夫斯基通信集»，尤·齐姆梅尔曼出版，圣彼得堡，91頁．以后引証此书时簡称«柴科夫斯基与巴拉基列夫通信集».

色，想用音乐的形式来表現燃燒起他內心的灵感的那种題材，这却是另一回事．这时候标题就是必要的了……无論如何，从我的观点看来，两者都有完全相同的 raison d'etre（存在的理由），我真不了解那些仅仅承認两种情况中的一种的先生們”．❶

对照一下我們所引述的全部引文，柴科夫斯基的見解就很明确了，而且还可以归納成为一种簡明的說法．

柴科夫斯基划分出交响音乐的两个基本类型．第一类（所謂“客观的”类型）就是标题音乐，（按照柴科夫斯基的另一种說法就是狭义的标题音乐）．这就是解釋非个人的題材（文艺作品的、繪画的或从生活中选取的）的音乐．第二类交响音乐（所謂“主观的”类型）就是这样一种音乐，在它里面，标题“不仅是不必要的，而且也是不可能的”，这种音乐因而就是非标题的、用来表現作曲家“自己的心灵”和抒情的体驗的音乐．

归根到底，柴科夫斯基的說法必須这样来理解：柴科夫斯基承認的只是有內容的音乐，因而也就是傾向于具体性、标题性、情节性的音乐．在这种意义上，任何有价值的（非形式主义的）音乐都是标题音乐．但也存在着标题性的两种类型．其一是根据特定的、非个人的題材来写作的客观的标题性．另一类是用来体現感受者的个人体驗的主观的标题性．在这种情况下，标题性并非完全不可能有，但它由于作曲家的謙遜和羞怯，因而几乎总是无可避免地被隐藏起来．

这种“主观的标题性”就是柴科夫斯基交响乐风格独立发展的基本目标和結果．我們再一次着重指出，柴科夫斯基是一个真正

❶ «柴科夫斯基与梅克夫人通信集»，卷 1，531 頁．

的現实主义者，他沒有向主观主义方面发展，而正是向主观性和极深刻的抒情性方面发展．这种抒情性以个人的方式反映出存在于个人意識之外的外在世界的全部丰富的現实現象和过程．

在这方面，柴科夫斯基和强力集团作曲家們在創作上的相互关系最可以說明問題．这些关系往往被描写成时而是完全敌对的，时而又是和平共处的．两种說法都和眞相不符．实际上，柴科夫斯基和强力集团作曲家們旣深刻地意識到他們是在一起从事着发展和巩固俄罗斯音乐的共同事业（由此就产生出互相尊敬的感情），也深刻地意識到他們的道路各不相同，他們之間不可能就許多重大問題取得一致的意見（由此就发生很激烈的、有时还趋于尖銳化的論爭）．

想从柴科夫斯基的美学立場来貶低强力集团作曲家們的創作，或者反过来想从强力集团的美学立場来貶低柴科夫斯基的創作，都同样站不住脚——它們有意无意地会使俄罗斯古典音乐减色．❶

但是，試图在某种程度上把柴科夫斯基和强力集团作曲家們的創作原則彼此“等同”起来，也会使俄罗斯古典音乐减色．

大家知道，有过一些时候（特別是开始走上自己的創作道路的时候），柴科夫斯基曾經接近过强力集团作曲家們，在某种程度上受到他們的影响，但却依然走自己的道路．强力集团成員們（如斯塔索夫、巴拉基列夫、居伊）堅持不渝地想把柴科夫斯基引导到客

❶ 在今天，米·弗·格涅辛令人信服地說明了柴科夫斯基交响音乐是“合乎規律”的，也令人信服地說明了强力集团活动家們的、在很多方面与他截然相反的交响音乐也是“合乎規律的”（見米·弗·格涅辛的論文《論苏維埃交响音乐》——《苏联音乐》1948年6月号，1949年3月号）

观的标题性领域内，而他却越来越坚决和顽强地捍卫自己的"主观的"标题性原則.

当然不应当認为柴科夫斯基完全离开过自己独創的道路（即使在他的創作活动开始的时候，那怕是暫时地）. 在《罗密欧与朱丽叶》中、在《暴风雨》中、在《里米尼的弗兰切斯卡》中，尽管有着"客观的"标題，作为一个抒情的交响乐作曲家的柴科夫斯基仍旧不断地、頑强地成长起来. 柴科夫斯基自己也意識到这一点，后来他批評了《罗密欧与朱丽叶》、《暴风雨》、《里米尼的弗兰切斯卡》的音乐形象与莎士比亚和但丁原著的形象不相符.

例如，我們在柴科夫斯基于 1882 年 11 月 12 日給巴拉基列夫的信中看到对《弗兰切斯卡》和《暴风雨》的极为尖銳的批評："这两部作品写得充满矯揉造作的热情、虛伪的热忱，追求純表面的效果——实质上則极端冷酷、虛伪和淺薄. 这些缺点之所以产生，是由于我上述的作品完全沒有再現有关的情节，而只是写到它，就是說，音乐与标題的关系不是內在的，而是偶然的、表面的. 《弗兰切斯卡》第一乐章杂乱无章的配器和惊心动魄的地獄旋风的景象一点也不相符. 而它的中間乐章那过分雅致的和声則与但丁詩文那种出色的質朴有力的风格毫无共同之处. 名为《暴风雨》的那部五光十色的集成曲更令人不满，而且更配不上它的标題. 我已經不談《罗密欧与朱丽叶》序曲了，天曉得为什么人們也夸大地称贊它，正如夸大地指責我的其他作品一样. 我記得当我写它的时候（您的同情和关怀使我深受感动，我是很想使您高兴的；但是，即使在那时候），我也极为敏銳地意識到，在莎士比亚所描写的意大利人罗密欧的青春的热情和我那种又酸又甜的叹息之間是毫无关系的. 我完全不是認为柏辽兹的标題音乐整个地是錯誤的艺术，我

只是指出一个事实，卽在这个領域內，我并沒有創作出什么美妙的东西”.[1]

至于說到上述引文中对于这三部作品的艺术質量的批評，那柴科夫斯基是完全錯了. 不論«罗密歐与朱丽叶»、«暴风雨»或«弗兰切斯卡»都屬于他最卓越的作品之列，屬于世界音乐最优秀的作品之列.

但同时，柴科夫斯基也完全对，他指出了上述作品的客观的(需要加以再体現的)情节和形象的任务与它們的抒情內容互不相符. 柴科夫斯基的音乐在很多方面确实和文学原著作者莎士比亚与但丁的形象与情緒很不相同.

这就是說，卽使在試图写作客观的标題音乐时，柴科夫斯基仍然是一个抒情作曲家. 在交响曲«曼弗列德»[2]中，作曲家預先采用了后期創作大型客观标題作品的經驗. 柴科夫斯基写«曼弗列德»的时候，他的主观的标題性风格已經在第四交响曲中完全形成. 結果怎么样呢？«曼弗列德»第一乐章（正确些說就是它的尾声)集中了柴科夫斯基对主題的抒情解释的一切主要动力. «曼弗列德»其余的乐章就仿佛是一种奢侈品，一种冗长的补充. 事实上，差不多在完成«曼弗列德»之前三年，在我們已經引述过的那封給巴拉基列夫的信中，柴科夫斯基已經預見了这一点：“为了迎合您，我也許会按照您的說法，努力挤出一系列或多或少有点意思的插曲，在这些插曲中可以听到为了再現曼弗列德的絕望而写的假定性的、阴郁的音乐、諧謔乐章«阿尔卑斯山的仙女»的大量华丽的配器，还有用小提琴高音区奏出的日出景象以及用 pianissimo（甚

---

[1] «柴科弗斯基与巴拉基列夫通信集»，79頁.

[2] 关于«曼弗列德»，詳見«第四与第五交响曲之間»一章.

弱)的长号声来描写的曼弗列德之死；可以用詼諧和饒有风趣的和声来配这些插曲，以后还可以把这一切加上一个漂亮的标題 Manfred, symphonie d'après 来出版，等等；甚至可能由于我的努力而受到贊揚；但类似这样的写法我一点也不感兴趣”.❶

尽管說过上述的話，柴科夫斯基毕竟（部分地是由于想迎合巴拉基列夫，部分地是由于不够充分自覺地理解自己的創作道路）还是努力“挤出了”«曼弗列德»的一些插曲，但結果还是証明了他事先的顧慮是正确的.

甚至在八十年代初，在我們已經两度引述过的同一封給巴拉基列夫的信中，柴科夫斯基还写道：“……我应当承认，直到現在我还是**徘徊**在作曲家活动的无边无际的原野上，徒然地力求找到自己的眞正的道路”.❷ 正确些說，这种“徘徊”就是頑强而热情地寻求独立的創作道路，这在柴科夫斯基开始从事創作的时候表現得还更明显，那时候他一心遵循着强力集团活动家們的意見，力图掌握客观标題性的艺术結构，但毕竟还是自发地、由于自己天性的极其强烈的推动而創作了以主观的标題性和标題的抒情方法为基础的作品.

柴科夫斯基艰难而又矛盾地向着独特的交响乐风格发展，这个过程在他的各部交响曲中留下了深深的烙印.

在第一交响曲中，柴科夫斯基很直接地表現出自己的艺术原則，可是这些原則本身还只是在成熟着，还沒有完全形成. 在第二和第三交响曲中表現出各种不同的搖擺和探索. 只有在最后三部

---

❶ «柴科夫斯基与巴拉基列夫通信集»，78 頁.

❷ 同上.

(第四、第五、第六)交响曲中，柴科夫斯基才終于发現了自己，找到了自己的交响音乐的基本观念；这就是表現(以这种或那种方式，以这种或那种色調，带有这种或那种結局)愿望与障碍、对幸福的渴望与痛苦的突击之間的矛盾，归根到底就是每一个人生命中的生与死之間的矛盾.

整体观念(концепционность，即把构思的各个部分的思想倾向当作一个整体来理解)在第一交响曲中就已經由柴科夫斯基提出来了. 可是，后来在柴科夫斯基的創作意識中仍然进行过争取这种整体观念的斗争，这一斗争并沒有一下子就达到了目的. 柴科夫斯基在第二交响曲中明显地在"主观性"与"客观性"之間搖摆不定，但整体观念的原則却加强了. 在第三交响曲中整体观念受到某种程度的削弱(表現出組曲性的特征)，这个現象是同音調刻画的深化結合起来的. 只是从第四交响曲开始，柴科夫斯基才永不动搖地确立起整体观念的独特的原則.

后来他对每一部新交响曲的观念的整体性都要求得极为严格. 因此，柴科夫斯基"否决了"自己的一些交响曲的构思，这一点是很可以說明問題的.

例如，柴科夫斯基在1880年构思好了一部供弦乐队演奏的交响曲(或弦乐四重奏)，后来又給他写好的音乐改了一个較为輕松的名称"小夜曲". 柴科夫斯基在1884年也有类似的做法，当他在想好要写一部新交响曲之后，又深信这种想法沒有什么基础. 柴科夫斯基在6月30日給謝·伊·塔涅耶夫的信中承認："我曾想写一部交响曲，但是沒有实現". ❶ 第三管弦乐組曲就这样出現了.

---

❶ «柴科夫斯基与塔涅耶夫通信集»，107頁.

九十年代初，柴科夫斯基想采用一些交响乐的构思——《生活》交响曲、e小調交响曲，但后来又放弃了．在开始創作降E大調交响曲之后，他又把这部交响曲的素材轉用来写第三鋼琴协奏曲和鋼琴与乐队协奏曲的行板乐章和末乐章．

所有类似的情况都表明了，柴科夫斯基晚年对于作为一种艺术体裁的交响曲的整体观念要求得极为严格．既然写出来的音乐不能完成这种整体观念的任务，內容不够丰富或者整体性和情节性不足（在主观的标题性方面），柴科夫斯基就勇敢而坚决地把自己的新生儿降低等級．这些决定是很快作出的，虽然一般說来，柴科夫斯基創作过程的特点就是速度极快．

經常指責柴科夫斯基"創作时急于求成"的强力集团活动家們（特别是居伊、巴拉基列夫、斯塔索夫）都不理解，柴科夫斯基那种异常热情而冲动的天性不免需要有迅速的創作反应，不容許而且也不能容許作"长途旅行"．1879年1月7日（公历19日）柴科夫斯基写信对他的弟弟阿納托里說："我总是这样工作，仿佛我一定得在明天把一切都做好，如果不是这样，那我就象被砍了头一样"．❶

更重要的是着重指出，在柴科夫斯基所有最优秀的交响乐作品中，工作的匆促幷沒有造成粗枝大叶或考虑不周，而只是証明了創作过程非常紧張．柴科夫斯基的草稿令人信服地表明，作曲家极为精細地琢磨音乐形象——鮮明、突出、极富于表現力和极其明确的音乐主題的基础；他充分了解"一年之計在于春"，沒有坚固的地基，要建成一座大厦是不可思議的．柴科夫斯基也同样深切地

❶ 《柴科夫斯基年表》201頁．

和不断地关心交响乐的整体問題以及如何做到不是毫无計划地、毫无指导思想地，而是从旣定的形象和思想傾向出发来創作等問題．不論第四或第五交响曲都有过这种計划．至于說到第六交响曲，那在創作之前就进行了(有两年长)一系列初步的构思，后来这些构思不是簡单地被放弃了，而是部分地被綜合起来，加以改善，終于构成了第六交响曲的观念．

許多批評柴科夫斯基的人認为是“粗枝大叶”的現象，实际上只是規模宏大的表現，在表現开誠坦率的情緒时的大胆的表現．

虽然柴科夫斯基写过不少小型器乐作品，他主要地仍然是一位大型作品的大师，而且在小型作品中还彷彿感到自己受到束縛．拉罗什說得对，他写道：“柴科夫斯基在小型作品中比在大型作品中表現出較小的創造性、較小的光采和較小的才艺．他需要各色各样华丽的、最新穎的管弦乐色彩，需要規模宏大的交响乐形式；只有在这些寬广而輝煌的領域內，他才会感到运用自如，而在他的調色板变得貧乏的地方，他就和調色板一起貧乏起来”．❶

在留心傾听柴科夫斯基的許多鋼琴乐曲时，很容易就会覺察到他的这种“受束縛”的感覺．柴科夫斯基喜爱寬广宏大的規模，就运用多次重复和寬广的陈述等手法，同时又避免細节的展开和各色各样“零星事物”的闡述．問題絕不在于創作力薄弱(因为柴科夫斯基的幻想是极其丰富的！)，而正在于他对寬广的形式和規模的深刻爱好．由此就产生出缺乏局部修飾的缺点．拉罗什仍旧說得很对，他写道：“柴科夫斯基不作精細的修飾……我們感到如此——这不外是熟練的、灵巧的、由于經常实踐而滿有把握的手所

---

❶ «拉罗什文集»，卷2，第2部分，20頁．

作出的成果”.[1]

但是,这种缺乏細节修飾的原因,仍然不应当認为是創作的粗枝大叶,而应当認为是由于情緒变化急剧,思想往往集中在主要的东西上,而坚决犧牲他認为是次要的东西.居伊和巴拉基列夫不止一次地吁請柴科夫斯基不要急于求成,并多从事这部或那部作品的細节的“琢磨”,但他們自己却往往由于这种琢磨后果不良,由于过分注意局部会損害整体的完整,因而違背了自己的話.

可是,柴科夫斯基确实沒有能够达到整体与細节完美諧和地統一起来的境界;作曲家对自己感到不滿,意識到自己沒有达到完美的境地,这就是他不止一次极其严厉地責备自己的基本原因.[2]

原因不在于柴科夫斯基才能有限,不在于他的技巧不足.柴科夫斯基卓越的技巧巩固了他的偉大的才能,他的技巧由于坚持不渝的創作实踐而一年一年地臻于完善.

原因在于情感的、抒情的因素(它决定了柴科夫斯基的整个音乐风格)占着主导地位,在于他主要是去体驗而很少去观察.这就必然使柴科夫斯基不能心平气和地、有步驟地修飾細节.

在柴科夫斯基的时代,普希金的詩、格林卡的音乐、亚历山大·伊凡諾夫的繪画所特有的情感与理性的惊人的协調被破坏了.

批評柴科夫斯基的热烈而又激动的情感主义的批評家——巴拉基列夫、居伊以及里姆斯基-科薩科夫都是理性的、思想的因素优于情感的因素的代表人物.后来,尖銳的时代矛盾从这样一个令人惊异的事实中表現出来:柴科夫斯基很喜欢的学生和朋友謝·

---

[1] «拉罗什文集»,卷2,第2部,78頁.

[2] 例如,見1878年6月25日給梅克夫人的信、1879年2月26日(公历3月10日)給其弟莫杰斯特的信、1888年9月21日給克·克·罗曼諾夫的信.

伊·塔涅耶夫成了同柴科夫斯基的原则相对立的那些原则的表达者．伊·伊·希什金和伊·伊·列維坦的繪画形象极端对立（直到現在它还引起激烈的論爭！），也許应当認为是十九世紀下半叶俄罗斯艺术中理性与情感极端对立的一个特别鮮明的例子．

在指出情感主义在柴科夫斯基的創作中占着絕对优势的时候，永远也不应犯这样一个极其粗暴的錯誤，把这种情况解释成作曲家的思維陷于无政府状态．相反地，柴科夫斯基极为清醒、明确和健全的智慧使他不論在工作过程中，不論在工作的后果上，都能够避免任何无政府状态的表現．柴科夫斯基作为一个作曲家、作为一个音乐音調的創造者、作为一个音乐形式的建設者，他的思維的特点就是极端严整和一貫．但問題在于，不論柴科夫斯基思維的严整性或一貫性，都是为一个目的服务，即尽可能鮮明而通俗易懂地体現抒情的情感．在那些与情感主义动人的主流无关的、"客观的"思想工作和精細的細节修飾可能产生的地方，柴科夫斯基的思維由于恐怕会冲淡体驗，就自覺地退了出来．

在上述的《論俄罗斯交响音乐》一文中，米·弗·格涅辛中肯地描述了强力集团作曲家們的交响乐手法，指出它"尽可能令人信服地描写丰富的生活印象，这些生活印象經过精密研究，經过从道德与美学上加以評价和感受，經过从艺术上有計划地加以系統化并改造成为一个艺术的整体"．❶

这类"研究"、"評价"、"有計划的系統化"和"改造"不仅沒有使柴科夫斯基感到兴趣，而且簡直使他厌恶．他使自己的智慧服从于自然的情緒，使智慧的最高任务永远作用于情感，深入到听众心

---

❶ 《苏联音乐》1948年6月号，50頁．

灵的深处．首先要动人，这就是柴科夫斯基的格言．

当然，在类似的創作原則的基础上，应当会建立起一种极其独特的交响乐风格的类型．当然，它不是在荒原上成长的，它是对整整几代俄罗斯和西欧作曲家所建立的那些原則加以独特的概括和发展的成果．

把柴科夫斯基同貝多芬作一比較（我們在上文已經提到这种比較），就能够特别清楚地了解柴科夫斯基交响乐风格的独特的特征．❶

貝多芬（我們指的当然是"中期的"而不是后期的貝多芬）交响音乐的原动力，是一个多少有点簡短的主题，这个主题很容易分为几个部分，而且是內在的（有时是极其微小的，多半是隐蔽的）矛盾的綜合体．这种主题作为一顆种子，整体的各个不同的、彼此紧密地交織着的方面，就是从这顆种子成长起来的．因此，貝多芬的交响音乐乃是处在不断的邏輯发展中的交响音乐，它建立在各种微小的与最微小的矛盾不断斗爭的基础上；这些矛盾在斗爭过程中构成着一种越来越新的綜合的素質．

柴科夫斯基（我們指的主要是后三部交响曲的柴科夫斯基）交响音乐的原动力，是一个多少比較长的主题；不錯，这个主题是由一些微小的部分构成的，但在形象上却是不可分割的，并且是一个沒有內在矛盾的情緒的統一体．柴科夫斯基的交响音乐是由个别

❶ 关于貝多芬和柴科夫斯基交响乐风格的主要差异，我們已經在《柴科夫斯基交响乐发展的原則》（《苏联音乐》1940 年 5-6 月号）一文中加以論述，我們現在仍然保持它的基本結論．当时我們还未看到德·瑞托米尔斯基的論文《論柴科夫斯基的交响乐风格》（《苏联音乐》1933 年 6 月号），它在比較这两位偉大的交响乐作曲家方面有着一些类似的見解．

的、多少是孤立的、但頗为經常地(有时甚至是急忙地)互相交替的情緒系列(эмоциональный цикл)底鮮明的对比性对照(контрастное сопоставление)构成的．这种交响音乐(和貝多芬的不同)不是处在不断的邏輯发展中的交响音乐，而是或多或少比較巨大的情緒对照的交响音乐．

在貝多芬那里，开始主題經过不断的形象分析和綜合．情緒仿佛分成許多方面，有时消失在自己的对立性中，有时又重新出現，总是不断地发展着．这种矛盾只是在一些比較短的乐段里才被这种或那种情緒因素的独占优势所代替．相反地，柴科夫斯基却使一种确定的情緒在比較大的范圍內占主导地位，用音調、音色、节奏、和声的濃化和淡化的方法，使这种情緒有时逐渐增强，有时又逐渐减弱．在发展了这类情緒系列之后，在完成了这类抒情的流露之后，柴科夫斯基就轉向新的(往往是对比性的)情緒系列，最后，就在对立的基础上，以及在把对比性因素并列和綜合的基础上，构成交响乐的形式．

在一些偉大的浪漫主义作曲家(例如舒柏特、舒曼，在很大程度上还有肖邦)的創作中蘊藏着柴科夫斯基交响音乐的泛欧因素．

但是，作为抒情交响音乐最偉大的代表人物的不是任何别的人，而正是柴科夫斯基；正是他在把各种对照的情緒加以对比的基础上，使交响曲結构原則达到了这样有力和連貫的水平，使这种原則成了他的历史財产．

柴科夫斯基极为重視交响乐形式的明晰性．他認为古典曲式傳統有很大意义．因此，柴科夫斯基曾經在他的一篇論文中写道(在 1873 年)："海頓之所以永垂不朽，如果不是因为他发明了，那就因为他改善了奏鳴曲和交响曲的卓越的、极为合理的形式，后来

莫扎特和贝多芬把这种形式发展到完美的最高境界”.❶

柴科夫斯基在他給梅克夫人的一封信中清楚地說明了他旣坚持傳統，又坚持在傳統之內的創作自由：“有一种遵照一定的形式（如交响曲）的作品．在这方面，我在一般特征上遵照着按傳統构成的形式，但仅仅是在一般特征上，即在交响曲各乐章的序列上．在具体細节上却可能違反它，如果旣定的思想发展要求这样”．❷

提一下柴科夫斯基对自己的音乐作品的形式所作的批評，是很有意思的：

“如果我不能抱怨幻想和独創性貧乏，那我就总是苦于不会从事形式方面的修飾．現在我只有以頑强的劳动来做到这一点，亦即使我的作品的形式或多或少与內容相适应．以前我过于大意，沒有充分意識到用批判的态度来檢查草稿的全部重要性．因此我总是发覺有接縫，在个别乐段的連接上缺乏有机的溶合．这个缺点是严重的．而我只是在近年来才开始稍加改正，但我的作品永远不会是形式的典范，因为我只能改正，但不能完全根除自己的音乐机体的本質上的特点”．❸

柴科夫斯基这段表白非常謙遜，它当然是不正确的，因为事实上和他的話相反，柴科夫斯基的作品是一定类型的交响音乐的极其偉大、无与倫比的形式典范．但柴科夫斯基的意見，在这方面却是正确的，即在創作情緒因素占主导地位的交响音乐时，一般說

❶ 彼·伊·柴科夫斯基，《音乐随笔与短評》1898年莫斯科版，112頁．

❷ 《柴科夫斯基与梅克夫人通信集》，卷1，375頁．1878年6月24日的信．柴科夫斯基这类“違反”傳統的情况特别有意思．但是，我們重說一遍，我們不打算在本书中对柴科夫斯基各部交响曲的曲式进行結构上的分析，而主要是从形象內容的发展方面来考察这些曲式．

❸ 《柴科夫斯基与梅克夫人通信集》卷1，378頁．1878年6月25日的信．

来，无可避免地会有“接縫”.

比如，我們常常在肖邦最好的作品中发現“接縫”（見降 b 小調奏鳴曲第一乐章），同样也在舒柏特的作品中发現（見«未完成交响曲»第一乐章主部和副部之間的“接縫”）. 这是非如此不可的，因为“抒情交响音乐”的实質本身就在于各种个别的、在自身中获得充分发展的情緒因素底对比性的对照.

如果說柴科夫斯基的第六交响曲第一乐章的“接縫”，同他任何一部别的交响曲的接縫比較起来，沒有那么显著，那末“接縫”在那里依然是存在的（卽使是因为整个副部被划分为一个独立的、孤立的乐段）.

正如上面引述的柴科夫斯基的話所說，他的技巧的成长，使“接縫”平服了，有时只能勉强覺察到. 但它們不可能完全消失，因为这样就会大大改变柴科夫斯基交响乐风格的本質，就会失掉它的基本优点——能够以惊心动魄的力量表达出情緒的对比，把每一种情緒在其范圍內发展到底，表述无遺.

象一切天才一样，柴科夫斯基善于把缺点变成优点. 在运用“接縫”的界限时，在絕大多数場合下，柴科夫斯基都非常善于毫无錯誤地引导和調节听众的注意力. “接縫”和长篇小說或短篇小說的章节相类似，有了它們可以不致陷于一个最大的危險——卽不致使听者的注意力感到疲乏；在听者的注意力疲乏之后，作曲家的意图就成为不可理解的了. 柴科夫斯基許多言論都表明他甚为注意使交响乐的形式平易化，例如他認为有必要使大型作品中的主題数目受到限制.

柴科夫斯基在 1875 年他的一篇論文中写道：“我們的音乐机体是这样构成的：在交响乐作品中，在第一次听的时候，我們能够

很快区别和記住的只是两个，很多时是三个以复調手法和配器法展开了的基本动机；同时，和这种艺术理解的条件相应地在音乐科学中建立起来的交响乐作品的形式，也是象下面所說的那样来安排的，即只有两个正主題，也許还可以附加上一个副主題”.❶

柴科夫斯基認为任何主題过多的現象都会使形式不均衡；他正确而又令人信服地写到："任何音乐的菜肴都应該是容易消化的，为此，就不該由过多的成分組成”.❷

使主題的数量适当，使各个片段都具有独立的主題的特性，以及使这些片断的形象极为鮮明，这就是柴科夫斯基在写作时最关心的問題．这和情緒內容的力量結合起来，就使柴科夫斯基的交响乐观念（即使就思想和艺术构思来說是很复杂的）成为十分容易了解的．包·弗·阿薩菲耶夫当然是对的，他写道：必須特別向柴科夫斯基学习的，是“他的象一个戏剧家甚至一个热情的演說家那样的吐字技巧”.❸

在談到作为交响乐作曲家的柴科夫斯基时，不能不提到他的配器法，不能不提到这种最后的表現形象內容的形式．

正如柴科夫斯基的作品的一切其他方面一样，他的配器法很富于目的性和連貫性．由于柴科夫斯基交响音乐的整体观念整个地形成了，他的配器法的整体观念因而也形成了．

配器法史家阿·卡尔斯正确地指出了，柴科夫斯基力求（在他

---

❶ 彼·伊·柴科夫斯基《音乐隨笔与短評》，262 頁.

❷ 《柴科夫斯基与梅克夫人通信集》，卷 1，502 頁．1878 年 11 月 27 日（公历 12月 9 日）的信.

❸ 包·弗·阿薩菲耶夫，《俄罗斯音乐論文选集》，1952 年莫斯科第 1 版，46 頁（《論柴科夫斯基的形式方針》一文）.

后期的作品中特别明显）使各种音色和音色群的表現力具有确定的意义.

卡尔斯写道："柴科夫斯基的創作最富于个性的特征之一，就是分部的方法，这种划分違反了无数总譜的一切規則和典范. 每一部都执行着自己的音乐任务，它們正是集中在管弦乐音色的一种类型上，因而就同别的部鮮明地区别开来，而不是和它們溶合在一起：这就是在若干种不同类的乐器一同奏起来的时候柴科夫斯基所遵循的基本原則，它直接違反了配器法的基础教程；根据这种教程，在每一个管弦乐組中，和声都必須是完整的和孤立自在的". ❶

柴科夫斯基这个原則是有深刻內容的. 柴科夫斯基在他的最后三部交响曲中达到了惊人的鮮明突出的境界，对管弦乐个别的和成組的音色作出了极富有內容的解釋. 和柴科夫斯基交响乐风格的基本的对比性形象（吐露心情的抒情因素、对外在世界的静观的印象、"命运"和"噩运"的压力）联系起来，在他的配器法中也形成了相应的形象性的音色傾向. 首先是用弦乐器极其完滿地表現抒情的因素，其次是用木管乐器（以及撥奏的弦乐器等等）来表現静观的因素，第三是用銅管乐器来表現严峻的因素.

庸俗地理解这种划分——把它看成是基本的、永远不变的、純粹的音色的对照，这当然是完全不正确的. 不，柴科夫斯基的表現技巧发展得越深刻和越全面，他对音色的各种富于造型性的轉化就运用得越多. 在这一点上，第六交响曲要比第四交响曲丰富和复杂得多；后者只是柴科夫斯基独創的交响乐风格的初次經驗. 尽

❶ 阿·卡尔斯：《配器法史》，1932年莫斯科版234頁.

管各种构思是灵活而复杂的，但柴科夫斯基所遵循的使音色具有明确的表情这一个現实主义的方針却永远不变．柴科夫斯基的管弦乐成了順从而忠实地表达他的思想观念和艺术观念底构思的因素．由于这些构思規模宏大而又多样，柴科夫斯基就对管弦乐各部不論在表情方面还是在卓越技巧的表現方面都提出了很高的要求(不过，这总是服从于表現的任务的)．

柴科夫斯基极为注重弦乐器，尤其是，他曾經同专家們精密地研究过弦乐器演奏的特点和細节(弓法)．柴科夫斯基从弦乐器(他特别喜爱的乐器)中发掘出非常多样的色調．

他使木管乐器获得广泛的独立演奏的权利，而在交响乐发展的非常重要的、往往是有决定意义的时机，則多次地运用了銅管乐器．[1]

同时代人都异口同声地承認柴科夫斯基在配器方面表現得很有力、很出色、很有創造性，虽然柴科夫斯基的管弦乐并不是一切都使他們滿意．例如，拉罗什也好，卡什金也好，都特别指出了柴科夫斯基的配器法有时显得累贅、过分响亮，而居伊則指出了音色結合很平凡．

但拉罗什却十分了解柴科夫斯基的配器法是和他的創作思維本質分不开的．柴科夫斯基的創作思維总是注意整体而忽略細节的修飾．在正确地指出了“柴科夫斯基是一个雄渾胜于細致的天才”[2]之后，拉罗什写道，柴科夫斯基的管弦乐“不是黃金时代清徹

[1] 关于柴科夫斯基配器法的一些特点，見德·罗格尔-列維英基的內容丰富的論文《柴科夫斯基的管弦乐》(《苏联音乐》，1940年5-6月号)．德·弗·瑞托米尔斯基的論文《簡論柴科夫斯基的配器法》(《苏联音乐》論文集第3輯，1945年莫斯科版)对柴科夫斯基的管弦乐法作了有价值的、深入的評述．

[2] 《拉罗什文集》，卷2，第2部分，111頁．

的溪流，而是混浊而憤怒的洪流”.[1]

事实上，柴科夫斯基可以做一个細致和优雅得惊人的管弦乐色彩专家（例如在第一鋼琴协奏曲的慢乐章、第三交响曲的諧謔乐章或在《胡桃夹子》組曲的一些乐章中就是如此），但他仍然最直接地从热情而洒脱的风格中表現出自己的本色——这种风格有意无意地忽略了严格的精致的界限．在这方面，拉罗什所轉述的柴科夫斯基本人的下面一段話，是很可以說明問題的：

“他在1889年或1890年对我說：‘尼古拉·安德列耶維奇（里姆斯基-科薩科夫）的管弦乐奏得多么好啊！小号、长号、打击乐器——这一切都恰如其分，这一切都在必要的地方出現，一切都象是理应如此的．而我的銅管乐器呢？在整个总譜上毫无必要地、毫无道理地尽情吹奏着……’．讀者离开艺术家的世界越远，他就越会无可避免地提出这个問題：在这种情况下，作曲家究竟为什么不走到放着总譜（可能是剛写好的）的桌边，为什么不删掉、不撕下銅管乐器在‘吹奏着’的那些篇頁，不把一切如此明显地表現出尼古拉·安德列耶維奇的优越性的地方重新配器？讀者越了解艺术家的世界，他自己越是一位音乐家，他就越发会明白，这并不是那么簡单．沒有无意識的創作，浪漫主义者关于这类創作的話早就过时了；但是，同样也沒有表面的、机械的創作，或者正确些說，这种創作只有在不复有美存在的地方才会开始出現”．[2]

卽使草略地比較一下里姆斯基-科薩科夫的总譜和柴科夫斯基的总譜，我們就会立刻看出里姆斯基-科薩科夫冷靜精确的深思

[1] 《拉罗什文集》，卷2，第2部分，112頁．

[2] 同上，89頁．

熟慮的风格和柴科夫斯基热情奔放的豪迈洒脱的风格之間的巨大分歧．但是，柴科夫斯基虽然認識到配器法大师里姆斯基-科薩科夫的全部独特的优点，却沒有汲取这些优点．柴科夫斯基仿佛保留了自己的缺点，同时又捍卫了自己特有的独創的优点，捍卫了規模宏大的配器法和热情的、有别于严格稳健的写法．

尽管柴科夫斯基和貝多芬之間有所不同，但有时柴科夫斯基所特有的对素材施以感情上的“压力”的情况却与貝多芬的相似．比如，貝多芬在鋼琴奏鳴曲作品第14号之一的第一乐章《小快板》的結尾，在持續音上加上了 crescendo（漸强）的指示，仿佛忘記了鋼琴是不可能这样的．又比如，柴科夫斯基在第六交响曲第一乐章呈示部的結尾，在极其沉靜的时刻，指示大管在低音区上作无法履行的 *ppppp*（极弱）……

里姆斯基-科薩科夫曾經指出过柴科夫斯基的意图和意图的体現之間的巨大矛盾．据弗·瓦·雅斯特列勃朵夫說：“在柴科夫斯基那里，‘木’（即木管乐器——克列姆辽夫注）差不多总是在‘唔唔作声’，关于这一点，科薩科夫不止一次地向他提过意見，而彼得·伊里奇本人也完全同意这一点”．❶

柴科夫斯基（象我們已經指出的那样）确实明确地区分了弦乐器、木管乐器和銅管乐器的表現功能，但是，由于抒情的情緒因素在他的創作中有特殊的作用，同时又为了避免管弦乐色彩的单調，他就不得不运用木管乐器来表达热烈的抒情音乐．同时，弦乐器和木管乐器对照起来，就产生了对后者甚为不利的情况，使人有这

---

❶ 弗·瓦·雅斯特列勃朵夫，《回忆尼·安·里姆斯基-科薩科夫》，1917年彼得堡第2版，144頁．

种印象：如果弦乐器奏起来，木管乐器就会象“唔唔作声”．弗·阿·楚开尔曼的《柴科夫斯基抒情音乐的表現手段》一文有很多珍貴的見解，文中指出了在这方面把木管（和銅管）乐器运用得不太恰当的一些有代表性的例子．❶

尽管有着这类“失策”之处（它們是由艺术构思的絕对要求引起的），柴科夫斯基的配器法整个来說仍然輝煌地表現出他的交响乐作品的內容．只是在演奏柴科夫斯基的音乐时，必須永远从內容出发，不要依賴音色和色調的“自动的”均衡．柴科夫斯基的配器法最缺乏这种均衡．他的配器法属于下述这一类，卽指揮家应当特別注意研究它的一切方面，并找出他們的相互关系．柴科夫斯基的管弦乐往往受到指責——說它平凡庸俗，这在大多数場合下应当归咎于乐队指揮們的良心，他們面临着这群充满热情的乐音，不去体現高度諧和的悲壮情調，却慣于把柴科夫斯基热烈激昂的管弦乐和“喜欢結集在一起的”音色变成嘈杂的噪音．因此，指揮家們就經常把柴科夫斯基的交响乐队降低到不完整的管乐队的水平，只有銅管乐器的几个刺耳的副声部和把旋律劈成几段的小节强音底喧响．这一切不仅发生在沒有經驗的演奏者那里，而且也发生在有丰富經驗的演奏者那里．其原因就是不了解或者不够了解这一点，卽在柴科夫斯基的音乐里，歌謠风的抒情旋律因素在任何地方都是首要的，而且演奏者在面对着柴科夫斯基那种“壁画”般的交响乐思維时，絕不应减弱对細节的注意，恰恰相反，应当加强这种注意．

包·弗·阿薩菲耶夫曾經写道，在理解形式鮮明的結构这方面来說，“指揮演奏柴科夫斯基的音乐很容易：他的形式是表現手

❶ 《苏联音乐》，1940 年 9 月号，65–67 頁．

段和感受的对象，这种形式的方針使一个指揮家掌握到理解作曲家的思維方法和思維过程的关鍵”.❶这些話是正确的，但問題在于，容易看出“关鍵”、“方法”、“过程”，就使許多演奏者陷入极端的概括性中.

在这里也可以举出柴科夫斯基和肖邦之間的极为重要的相似之处. 在肖邦极为抒情的音乐中，也有着喧响嘈杂的瞬間，它們通常总有点牵强(一些波洛涅兹舞曲的华丽的音乐形象就是如此).鋼琴家在发展和加强这种华丽的情調时，总是有不顧肖邦的独特性的危險，背离了如歌的抒情风格.相反地，尽力使富丽堂皇的地方柔和起来，使整个演奏充满如歌的抒情意味，鋼琴家就会进入真正的肖邦艺术的境地，进入作曲家还沒有完全显露出他的本色的地方.

在演奏家解釋柴科夫斯基的音乐时也会产生某种类似的情况(虽然决不是等同的).

拉罗什对柴科夫斯基的艺术天性观察得特别透徹，有一次他指出了并批評了«总督»的个别乐曲有着“在响亮的配器中听得見的矯揉造作的豪迈精神”.❷

柴科夫斯基往往喜欢运用极端响亮的音响，这正表明了他对抒情感到羞怯，仿佛要把自己掩藏起来. 用演奏的手段增强这种响亮的音响，就意味着背离了柴科夫斯基，背离了他温柔亲切的創作天性的最优美的特征. 只有巧妙地把各种色調均衡起来，并力求使真摯如歌的情調、雕塑般的明晰和美丽起着决定性的作用，演奏者才能向听众表达出柴科夫斯基艺术中最优美、最迷人、最真摯的东西.

---

❶ 包·弗·阿薩菲耶夫，«俄罗斯音乐論文选集»，1952年莫斯科第1版，46頁.
❷ «拉罗什文集»，卷2，第1部分，104頁.

# 第一交响曲

(g小調，作品第13号)

六十年代后半期成了俄罗斯交响乐的搖籃. 格林卡在交响乐方面的偉大創始，把內容丰富的标題构思与明晰諧和的形式統一起来，并把这份遺产留給他的后人. 这时候需要有勇气；但是，即使是当时最杰出的俄罗斯音乐家有时也在怀疑俄罗斯交响音乐有发展的可能.

例如，卓越的俄国音乐批評家阿·尼·謝洛夫在1868年«罗西尼»一文中說："在我們俄罗斯人这里，看来旣永远不会有交响曲，也永远不会有四重奏（再說，又何必呢——这些都留待德国人去写吧）！"❶ 其实，在写出这些輕率的話的那一年，就已經有了里姆斯基-科薩科夫、柴科夫斯基和包罗丁等人最初的一些交响曲. 俄罗斯交响音乐的基石已經奠定了.

柴科夫斯基第一交响曲（带有«冬日的梦幻»这一小标題）的写作过程相当长. 1866年3月在彼得堡开始写，后来在莫斯科继續. 正如他在1866年4月25日給弟弟阿納托里的信里所証实的

❶ 阿·尼·謝洛夫.«批評論文集»卷4，1895年圣彼得堡版，1912頁.

一样，創作工作起初緩慢地甚至是痛苦地进行着．但柴科夫斯基却沒有灰心，而力求达到目的，为这部交响曲度过了許多不眠之夜，这使得他的神經严重地衰弱，“以后在一生中，这种情况从来沒有重复过”．[1] 目的毕竟是达到了，到夏天作者就把这部交响曲配了器(在彼得堡近郊的别墅里)．

1866年8月，柴科夫斯基把这部交响曲呈交他以前的老师安·格·魯宾什坦和尼·伊·查列姆勃(在彼得堡)．他們很严格地批評了这部交响曲，而且不贊成拿它来演奏．

柴科夫斯基在8月底回到莫斯科之后，在11月就着手改写这部交响曲，而且很快又重新把它拿給魯宾什坦和查列姆勃評論．交响曲又重新被全盘否定了；柴科夫斯基的老师們認为值得拿到交响乐音乐会上演奏的只有第二和第三乐章．

尼·格·魯宾什坦是这部交响曲的第一个演奏者(在«俄罗斯音乐协会»的音乐会上)．1866年12月10日他在莫斯科演奏了交响曲的第三乐章，1867年2月在彼得堡演奏了第二和第三乐章，1868年2月3日则在莫斯科演奏了整部交响曲．

尼·德·卡什金在回忆1868年2月3日的晚会时写道：“……柴科夫斯基初次获得了真正巨大的成功；他的交响曲«冬日的梦幻»在彼得堡給否定了，而在莫斯科演奏时却受到听众这样热烈的欢迎，甚至超过了我們(即柴科夫斯基的朋友們)的期待……柴科夫斯基很激动，很兴奋，象他的g小調交响曲这样一部严肃的作品获得了巨大成功，对他产生了十分强烈的影响……”[1]

[1] «柴科夫斯基的生活»卷1，248頁．柴科夫斯基想起这件事十分痛心，“在这部交响曲之后，他的全部作品中沒有一个音符是在晚上写的．”(同书)．

尽管获得了成功，柴科夫斯基仍旧不滿意自己的第一交响曲．据他自己說，他“那时候就……决定要把它彻底改写．但这个愿望到了1874年才实現”．[2]

1875年1月底，第一交响曲的总譜由彼・伊・尤尔根松的出版社印行，有許多錯漏．后来一直到1883年，这部交响曲都沒有被演奏过，柴科夫斯基完全有理由可以把这部交响曲称为“苦难重重”的；“我很爱这部交响曲”，[3]作者的这句話加重了“苦难重重”的疼痛感覚．这句話是在开始写这部交响曲之后20年才說出来的，因此它就有更大的意义和价值．

現在我們不可能重新叙述柴科夫斯基写作第一交响曲的全部过程．

交响曲初稿的作者手稿沒有保存下来（或者流落在我們不知道的地方）．我們从尼・德・卡什金的回忆录中得知，在这部交响曲的初稿中，查列姆勃“不喜欢第一乐章的第二主題，即所謂副部；相反地，我和作者本人却很喜欢它同第一主題的对比；可是，由于崇拜尼・德・查列姆勃的权威，彼得・伊里奇用了另一个主題来代替它，并作了必要的修改．”同样据卡什金的証实，在交响曲的第三版（1874）中，柴科夫斯基再一次改写了这个主題，“作曲家还竭力回想原来的那个主題，但已想不起来”．[4]

---

[1] 尼・卡什金．《忆彼・伊・柴科夫斯基》，1896年莫斯科版，45頁．以后引証此书时簡称《卡什金》．

[2] 《彼・伊・柴科夫斯基与彼・伊・尤尔根松通信集》，卷2，1952年莫斯科-列宁格勒版，39頁．1886年4月15日的信．通信集卷1刊行于1938年．以后引証此书时簡称《柴科夫斯基与尤尔根松通信集》．

[3] 同上，卷2，39-40頁．

[4] 《卡什金》，28-29頁．

卡什金在另一处談及第一次改写后的副部說:“我对初稿仍旧有一个模糊的印象,我認为它比以后的一版好……”❶

几年前,德·弗·瑞托米尔斯基在莫斯科国立音乐学院的图书館里找到了一分第一交响曲总譜,和上述柴科夫斯基在1886年4月15日給尤尔根松的信中所談及的那一分相符合.这分总譜使我們有可能重新看到交响曲第二版的面貌.❷不能不同意德·弗·瑞托米尔斯基(他用譜例来証实自己的論点),第三版(定稿)副主題比第二版的副主題更加鮮明和更富于表現力.

因此,如果比較一下卡什金的話和瑞托米尔斯基的結論,就可以产生下述的設想,很可能,第一版的副部(正如卡什金所肯定的)确实是成功的.柴科夫斯基用新的主題代替了它,不是由于自己想这样,而是由于他的老师的压力.后来,柴科夫斯基在精神上不再受制于老师,就很想重新采用初稿的副部,但已經想不起来.这样就产生了第三版(定稿)的副部,它已經是由于柴科夫斯基本人的迫切需要写出来的.而且这一版很可能是最鮮明和最富于表現力的,因为柴科夫斯基的整个創作在8年間大大地发展了.

由此可見,現在听众們十分熟悉的第一交响曲的定稿,是柴科夫斯基多年的創作工作的成果.这就不单純是柴科夫斯基在交响曲体裁上的“处女作”,而是对交响音乐原則的經过深思熟慮的概括.也許正因为如此,第一交响曲尽管不够成熟,但仍然显示出了这样“远大的前程”.

---

❶ «彼·伊·柴科夫斯基紀念文集».拉罗什和卡什金的文章.1894年莫斯科版,31頁.

❷ 見德·瑞托米尔斯基的論文«冬日的梦幻最早的一版»(«苏联音乐»,1950年5月号)

在柴科夫斯基生前，第一交响曲已經获得了許多好評. 1867年2月，尼·魯宾什坦在彼得堡演奏了交响曲的两个乐章(柔板和諧謔曲)，不久就有一个署名 A. Д. 的人在«彼得堡报»上发表文章，說听众对于这部交响曲的冷淡态度使他感到惊异；他写道："这部交响曲有着无可怀疑的优点. 它有着高度的曲調性和卓越的配器……"❶

稍后，音乐批評家奥·列文松論及第一交响曲說："这是一部眞正的俄罗斯交响曲. 它的每一个小节都使人感到，只有俄罗斯人才能把它写出来". ❷

据里姆斯基-科薩科夫的权威性的証实，巴拉基列夫集团的成員最喜欢交响曲的第一乐章；这个乐章改变了他們对柴科夫斯基的一个有点輕率的看法(把后者看成是"保守派"作曲家). ❸

巴拉基列夫一直保持着肯定的意見；至少他曾在1886年10月25日的信中告訴柴科夫斯基說，交响曲第一乐章是"絕对美妙的". ❹

年青的卡·德彪西曾住在涅·梅克夫人家里任家庭鋼琴手，柴科夫斯基第一交响曲的音乐使他十分贊賞. ❺

列·尼·托尔斯泰在他所知道的柴科夫斯基的作品当中，最喜欢«冬日的梦幻»这部交响曲. ❻

---

❶ «柴科夫斯基的生活»，卷1，263頁.

❷ 奥·列文松. «从音乐領域說起»1885年莫斯科版，202頁.

❸ 尼·安·里姆斯基-科薩科夫. «我的音乐生活»，1935年莫斯科第5版，74頁.

❹ «柴科夫斯基与巴拉基列夫通信集»，96頁.

❺ «柴科夫斯基与梅克夫人通信集»卷3，238頁.

❻ «俄罗斯音乐史，研究与材料»卷1，1924年莫斯科版，117-123頁.

第一交响曲在苏維埃时代获得了广大的声誉．同时，苏联音乐学家們对它的兴趣也日益增长．特别是，由于第一交响曲是理解柴科夫斯基交响音乐的“門徑”，所以大家就更关心它．苏联音乐学家們曾經指出并評述过第一交响曲的不少重要的特征，尤其是它的着重于心理描写的特性、充滿爱国主义的抒情的情調，以及柴科夫斯基所特有的那种交响乐剧作方法和主題展开的典型特点底形成过程．

第一交响曲只有前两乐章带有說明性的标題，但不应因而就得出这样一个錯誤的結論，認为这部交响曲沒有一个完整的构思，这种构思无疑是有的，而且它还是柴科夫斯基各部交响曲中的“主观的标題性”的第一个范例．

第一交响曲是在柴科夫斯基一生中的这个时期写成的，那时他已讀完彼得堡音乐学院，移居莫斯科，和彼得堡的联系仍很牢固，和莫斯科的联系还沒有完全建立起来．第一交响曲不仅是“旅行的交响曲”，而且也是一部由各种对比性的对照构成的交响曲．在交响曲第一乐章中出現了旅途的概括形象，在随后的两个乐章中（第二乐章里特别明显）出現了北方大自然（根据一个离开北方的人的各种印象写出来！）的形象，在末乐章則仿佛出現了俄罗斯中部（首先是莫斯科）的形象．

把柴科夫斯基第一交响曲的內容仅仅說成是作曲家的一些个人生活环境的体現，这是十分錯誤的．但是必須估計到这些生活环境，因为它們在柴科夫斯基这样善感的抒情作曲家那里，使音乐具有特殊的，性格化的色彩，使人能清楚地了解形象的发展过程．要知道在任何眞正有价値的艺术作品中，概括的思想所构成的，只是它的力量与魅力的一部分，而另一部分則由富于独特性的构思

所决定.

交响曲的第一乐章(Allegro tranquillo, g-moll〔幽靜的快板, g小調〕), 作者标上《冬日旅途的梦幻》的标題. 这个标題很富于表征性. 这不是离开抒情的意識来描繪冬天的旅途, 冬天的景色, 而是描繪梦幻, 亦即在旅人意識中出現、涌集、馳騁和消失的那些听覚的感覚、想象, 回忆和联想. 实际上, 在我們面前的是柴科夫斯基的如象第四交响曲的諧謔乐章那样的构思底先驅之一(我們指的不是情节, 而是写作的原則!).

作为一个抒情作曲家, 柴科夫斯基把自己的全部注意力集中在情緒上, 集中在音底呈現的生动而又变化无常的交替上. 作为一个現实主义者, 他必須寻求通俗易懂的表現因素和描写因素.

柴科夫斯基写作g小調交响曲的第一乐章时, 所想到的当然不仅有冬日在当时俄罗斯那一望无际的、荒凉的道路上旅行的个人体驗. 俄罗斯詩人和散文作家所創造的冬天旅途的动人的形象, 也不可能对柴科夫斯基毫无启发作用.

阿·謝·普希金的《冬之旅》是一个最容易想到的例子. 在这首短詩中, 各种形象因素的汇合极其富于表現力. 凄凉的景色、厌人的"单調的"鈴声, 还有那車夫的带着"狂乐"和"内心的忧伤"的歌曲. 还有对"明天"的憧憬, 对亲人、对家庭的温暖, 对心灵的慰安的想望.

同时我們又想起《大尉的女儿》中的美妙的风雪景象. 它写的很簡洁, 又充满眞实的体驗. 我們想起尼·帕·奥加列夫的《旅途》、阿·尼·普列謝耶夫的《冬天的滑雪》. 最后, 我們想起列·尼·托尔斯泰的短篇小說《暴风雪》. 在小說里, 作者以一个心理学家的惊人的敏銳感受力表現出从直接的感覚(鈴声)不知不覚地

轉化为色彩瑰丽的联想的过程.
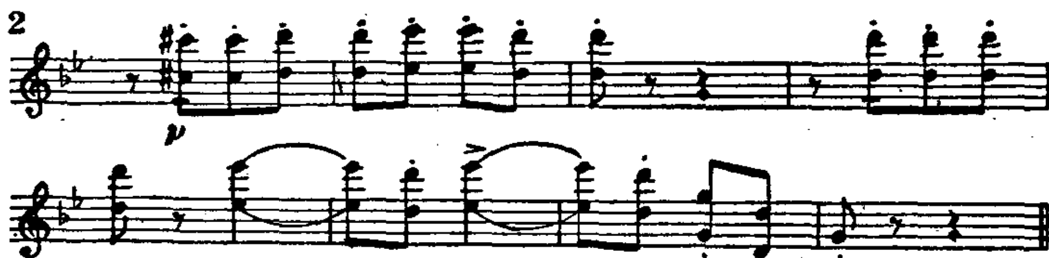
在俄罗斯作家們所刻画的冬日旅途的各种形象中，几乎总是出現了对現实（他們想加以改造的現实）的忧伤的感怀；有时又产生了对欢乐自由的光明生活的美丽梦想.

柴科夫斯基选擇了这样的主題，説明了他把忧郁的抒情和焦虑激动的、渴望幸福的、灵活的体验結合起来；这是他后来的典型风格.

在交响曲的第一乐章中，冬日景色的形象是由各种极微細的、极簡洁的、但却十分精确和清晰的綫条描繪出来的．一直持續着的震音（起初由小提琴奏出，后来由木管乐器奏出）仿佛是沉迷于梦想的意識从半睡半醒的状态中感受到的单調清脆的鈴声.[1] 凄凉的民間歌調（似乎是«車夫之歌»）开头的主題（主部）非常恰当地由长笛和大管奏出来（相距两个八度）．由于这个“二重奏”的清冷“空虛”的音色，开始主題就使人感到象是一种外在的而不是深深滲透在意識中的东西．不論鈴声或歌調，都是两个体驗的背景的因素：

[1] 这种清脆的音之所以显得很流暢，是由三度震音的交錯进行所致（見例1第1小节）.

可是柴科夫斯基还找到第三种十分重要的背景因素——馬車行駛的音、旅程的音. 輕快地跃动着的节奏型使人特别注意长笛尖銳的八度音程进行:



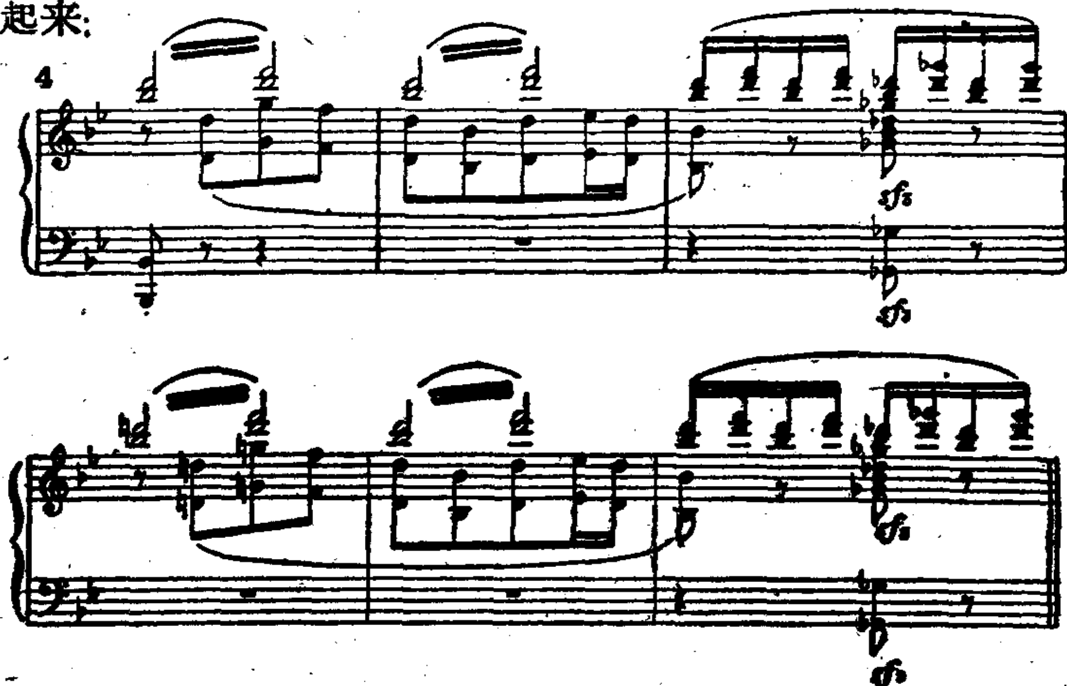

后来，木管乐器的断音和重音在先前一直持續着的清脆的鈴声三度音的基础上突出了“跃动型的”进行:



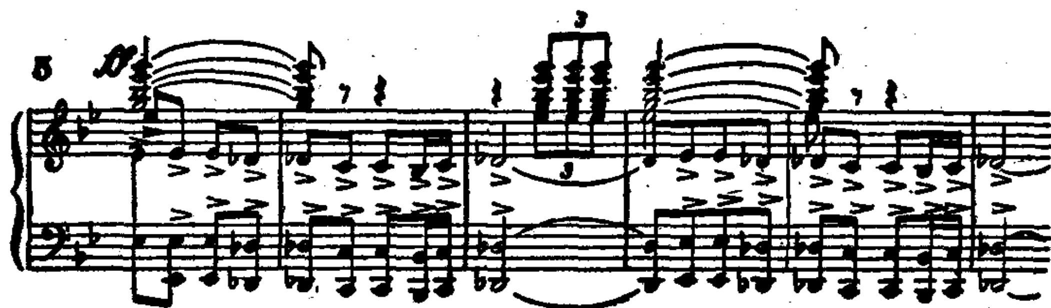
接着，跃动的节奏型就轉由低音部的弦乐器奏出，于是它的形象实質就变得很明显了——这是馬車前进的节奏（类似均匀地奔馳着的馬的节奏）. 这样，这三种音調因素：小鈴鐺的鈴声、一再重复的凄凉的歌調、馬車前进的跃动型的节奏，就构成了一种清晰而又富于詩意的风景的形象，它仿佛是透过被幻梦弄得迷蒙起来的旅人底意識表現出来的。

以后就出現了一种类似我們提到过的列·尼·托尔斯泰的短篇小說《暴风雪》里所描写的那种情况. 直接的印象由于联想和幻

想而在意識中开始变化和扩展.❶ 幻想与現实的联系还保持着. 普希金曾在«大尉的女儿»第二章中簡洁地描写过这种状态:"我处在現实的感受轉为幻想同时又和幻想在迷离的初梦的幻影中溶合起来的那种情緒和心境中". 鈴声还可以听見(現在由木管乐器奏出),而主題則在轉为大調的时候, 仿佛被色彩鮮明的三度进行照亮起来:




这已經是远离了对风景的直接感受而趋入由幻想引起的联想和梦幻的情境了. 跃动的音很快就轉为弦乐器急剧的、越来越活跃的进行. 后来就沉重有力地奏出开头的主題,由第三种因素开始:
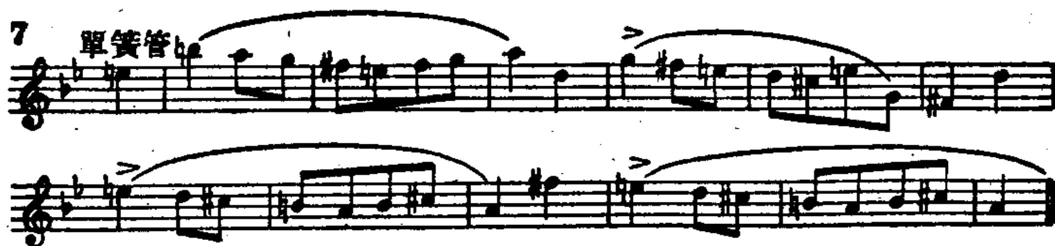



❶ 顺便說說,作曲家的弟弟莫杰斯特曾写到柴科夫斯基对旅途印象的感受:"他把世界看成是一面奇妙的鏡子,通过这面鏡子世界就在幻想的色彩中呈現在他面前."(«柴科夫斯基的生活»卷 1,115 頁).

这是交响曲中的第一次 Fortissimo 和第一次全奏，它意味着幻想战胜現实．美丽热情的幻想战胜单調的冬日景色．最初的凄凉的歌調变成勇士的步伐，这种步伐使人想起包罗丁的风格(第一交响曲的某些研究者，尤其是尼·帕·馬尔科夫和阿·阿·阿尔什万格，都曾正确地指出了这一点)．在我們面前的仿佛是一条向史詩性形象发展的道路．可是，在一度出現之后，这种宏偉雄渾的因素很快就消失在第一主題的一个新的終止变奏上：
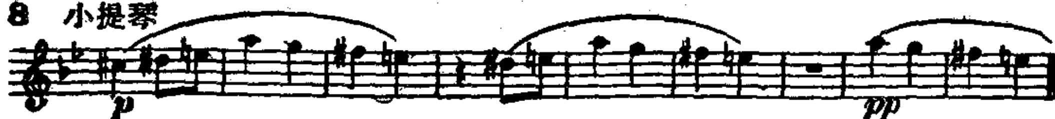



副部随着这段变奏到来．

現在，冬天的旅途仿佛完全从感受中消失了．回忆完全占据了心灵．单簧管奏出G大調的第二主題(副部)：
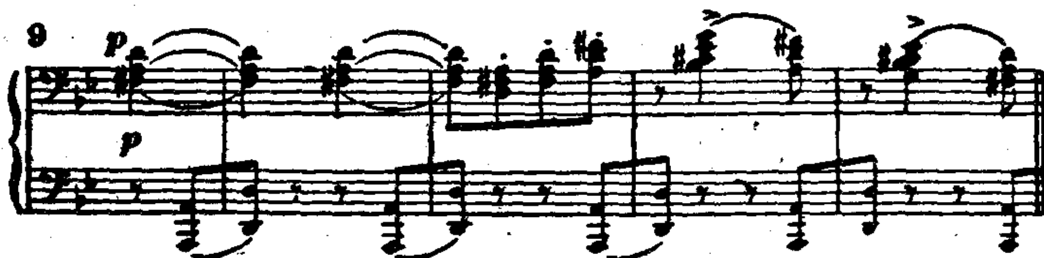



它是在弦乐器伴奏的衬托下奏出来的．这个主題由于它那种民歌风的調式进行和色彩鮮明的衬腔，实質上非常富于牧歌风味——它把我們从冬季带到温暖的季节，带到乡間的牧場和田野的詩境中去．

但这个主題的平靜"客观"的发展并沒有継續下去．在它的結尾(同时也就是交响曲第一乐章呈示部的結尾)出現了一个曲調，它很沉着，但因为有着情緒重音(эмоциональные акценты)而富有特色：




这是柴科夫斯基后来典型的悲壮性音調底小巧的原型之一．但在这里情緒重音并沒有发展，它們剛一出現之后，就在总休止前沉寂下去了．

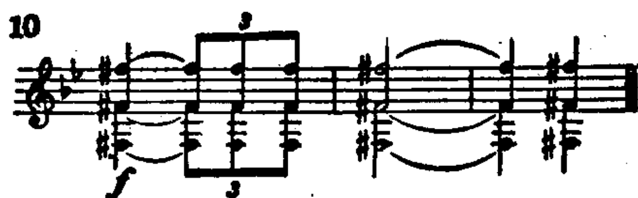
深心里的激情毕竟沒有不留痕迹地逝去．在展开部的开头就听得見木管乐器和小号的点状号音，而弦乐器的声音則随着激动的、震顫着的模进漸漸增强．这整个片断是柴科夫斯基未来的、热情而又激动的抒情音乐的一个新的先声．但是，它也沒有得到寬广的发展，而讓位給“客观的”因素．在木管和銅管乐器那里出現了一个响亮的、重音清晰的民間舞曲的旋律型．它很快就在低音弦乐器的若断若續、节奏明显的乐句衬托下，变成一首带有质朴而又色彩鮮明的法国号四声部主題的眞正民間舞曲：




舞曲主題在音色与和声方面发展着，轉到双簧管的中音区，又向长笛的高音区进行．但第一主題的音調又开始通过民間舞曲逐漸滲入．起初它們由低音弦乐器朦朧地奏出，后来就在长笛、单簧管和大管那里清晰地出現（虽然在音調上已經改变了面貌）．

仿佛正在准备回到冬日景色的“現实”去，但仅仅是“仿佛”而已．民間舞曲主題被挤掉了．接着就是一个暴风雨般的、充滿戏剧性的乐段，展开部开头的悲壮性因素发展着．这里有着柴科夫

斯基許多較后期的音乐的先兆——既有模进的上行、激动不安的震音，也有十六分音符的曲折蜿蜒的級进．也不能不注意小号和法国号的持續不断的号声（带有震音），它們預告了第四交响曲第一乐章中“命运的号声”——当然，在形象风格方面它暫时还不大明确：
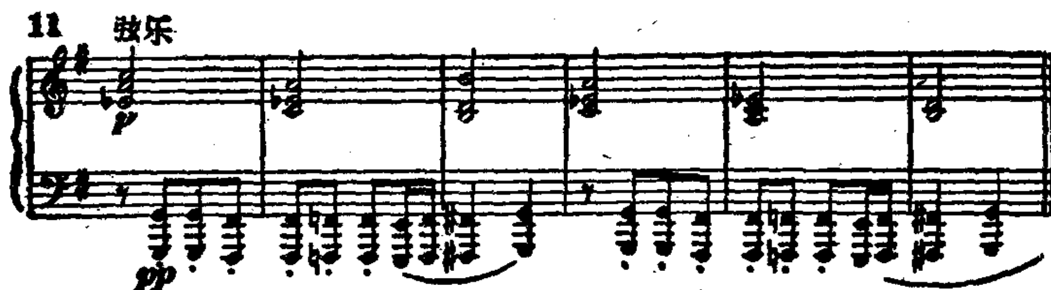


展开部在高潮上被总休止打断了．随后又轉回“現实”中去．低音弦乐器的短乐句断断續續地、犹疑地低吟着，有如已逝去的情感热潮的瘖哑的回声；它暫时还未和緩慢沉重的、仿佛从远处傳来的法国号八度音結合起来．

决定性的轉折就是“小鈴鐺”清脆的鈴声底导入（再現部的开始）．現在这已經不是小提琴的震音，而是木管乐器和法国号的三連音．主題（主部）在小提琴和中提琴那里出現．乍一看来，这只是簡单地改变了最初的配器．实际上形象却发生了重大的变化．現在它已从清冷的、冬天的、純风景性的形象变成温暖的、感情充沛的形象了．体驗控制了印象．

在第一乐章的再現部中，我們可以看到一些和呈示部比較起来有点相似的因素．但副部的牧歌現在变得更加响亮和明朗了（G大調）．它并沒有中断，轉而有力地表現出G大調的欢乐情緒（在这里运用了展开部第一乐段的素材）．在G大調上的收束很象格林卡的手法（第六、第四、第二級的变和弦）．可以預感到乐章将要結束，但实际上还沒有这么快．

欢乐有力的进行中断了. 在低音部"奔馳"的音型衬托下奏出了已經改变了的牧歌音調. 后面的收束段很近于包罗丁音乐的音調結构:




柴科夫斯基想表現逐漸沉寂下来的状态, 这种意图是完全可以理解的. 但是,在第一乐章随后的片断中,根据"奔馳"音型的主題开始奏出一个簡短的賦格段,賦格段轉入一个新的宏亮的高潮. 虽然如此, 賦格段和高潮却有点扰乱了期待这乐章終結的听众的情緒.

但是,結尾仍然因为富于詩意而显得十分出色. 乐章結束了,幻想飞逝了,在我們面前的又重新是凄凉、单調, 一望无际的冬日景色. 小鈴鐺不停地响着, 在长笛和大管那里可以听見主部的一些显得冷漠和空虛的歌調. 后来它們消失了,但鈴声还在响着,由"馬車行駛的音型"的縮短了的乐句伴奏. 在最后 4 个小节中連鈴声也消失了,留下的只是一片寂靜的、辽闊的雪地, 旅人在远处消失了.

我們再簡略地重述一遍交响曲第一乐章各种形象的序列. 由三个基本音調因素描繪出来的冬日景色, 构成了通过幻想底富于詩意的迷雾而观照到的情节发生的地点. 現实很快就淹沒在幻想中. 某种雄偉豪迈的、半現实半幻想的形象涌現出来,又被歌調优美的牧歌(后来則是优雅的舞曲形象)所代替. 在这里可以感到乡

間夏日的温暖柔美的情調. 可是就在这里也到处表現出热情的、充滿焦虑和痛苦的激情的抒情因素. 接近尾声时, 音乐的发展又回到出发点去; 憧憬、回忆和幻象都消失在风景中. 在这整个抒情的标題观念中, 不难捉摸到表現得很明显的、柴科夫斯基未来的交响乐风格的基础.

交响曲的第二乐章(Adagio cantabile ma non tanto, Es-dur〔不太慢的如歌的柔板, 降E大調〕), 柴科夫斯基加上了《忧愁的地方, 雾沉沉的地方》这个标題. 我們知道, 在这个乐章的形象中反映了柴科夫斯基在1866年夏天沿着拉多牙基湖畔到瓦拉阿姆島旅行的印象 (他和阿·尼·阿普赫丁同行). ❶ 这就說明了第二乐章音乐风格的許多特点.

有一些論者把第二乐章看成是冬天大自然形象的体現, 我們不能同意他們的見解❷. 第二乐章是对一个阴暗、忧伤和寂靜的日子的抒情的景色描写, 但这并不是毫无生气的、死寂的冬日.

在前輩的俄罗斯作家当中也有人描写过柴科夫斯基所描写的卡略利亚-芬兰的大自然.

叶·阿·巴拉亭斯基在短詩《芬兰》和长詩《爱达》中, 克·尼·巴秋什科夫在詩意濃厚的随笔《一个俄国官員对芬兰的描写》中, 弗·尼·格林卡在他的短詩《卡略利亚森林中的姑娘》和长詩《卡略利亚》中, 都歌頌过这种大自然景色.

---

❶ 1866年夏, 柴科夫斯基也不止一次地住在彼得堡近郊, 住在彼得戈夫斯基公路旁米亚特列夫的别墅里.
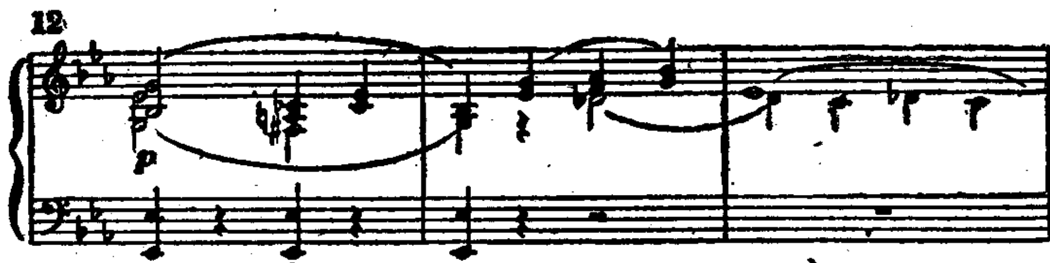
❷ 例如, 見伊戈尔·格列包夫. 《彼·伊·柴科夫斯基》, 1922年彼得堡版, 109頁. 或阿·阿·阿尔什万格. 《彼·伊·柴科夫斯基》, 1946年莫斯科-列宁格勒版.

柴科夫斯基还有一位偉大的音乐先行者——米·伊·格林卡，他在歌剧«魯斯朗与柳德米拉»的芬兰叙事歌里，描繪出一幅小巧的但又异常細致和眞实的北方大自然（它的田野、森林和水流）的风景画.

柴科夫斯基在1886年11月11日的日記中写道:“妙不可言的阴郁的天气.”过了一天他又重复写道:“美妙的阴郁的天气.”❶柴科夫斯基喜欢日落时分和寂静安宁的雾天景色的那种抒情的忧郁情調. 我們在第一交响曲第二乐章中听到的正是描写这种哀伤的景色的音乐.
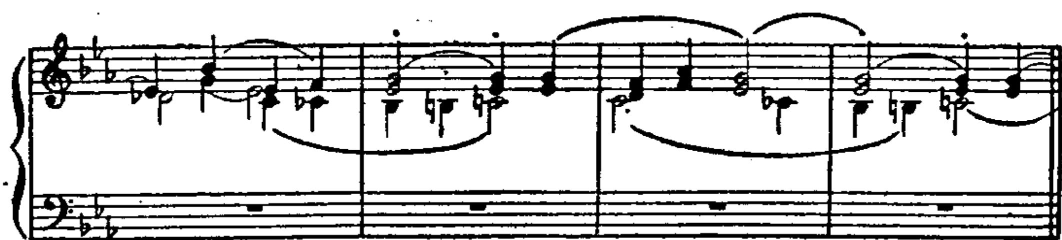
积年的常青树林掩盖着的阴暗的峭壁. 晦暗的天幕. 玄色的湖水. 仿佛无法打破的寂靜. 但不論在何处，听覺都可以覺察到生命的征兆. 可以听見罕有的飞鳥啼囀和河水濺岸的声响. 有时刮起了一陣微风，树木——亘林、年青的白楊和白樺林就簌簌作声. 远处傳来了悲切的风笛声，而在这美丽迷人的景色中，尽管是那么凄凉，却有着一个人，怀着他那激动不安的思虑与热情.

第二乐章开头是一个有着俄罗斯民歌风味的异常沉郁的旋律，由十足的“包罗丁风格”的衬腔伴奏着❷:

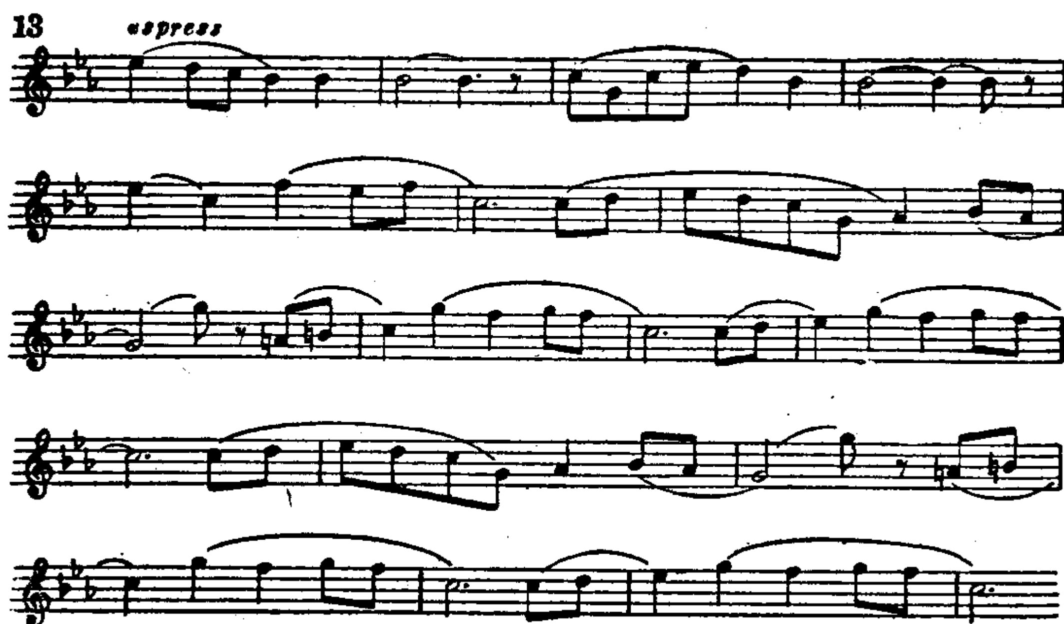



❶ «柴科夫斯基日記»，111頁.

❷ 这个主題是出自柴科夫斯基早期的«大雷雨»序曲的爱情主題的，关于这一点見阿尔什万格的«柴科夫斯基交响音乐的歌曲源泉»一文（«苏联音乐»1955年6月号）.



它是由弦乐組温暖的音色陈述出来的. 这个流畅的歌曲形象平静地开展之后，就被一些减七和弦的疑問般的和声音調淹沒和打断了. 第一长笛的八度倚音形容尽致地描写出大自然輕盈而清彻的音响. 这个乐章的序奏結束了，抒情景色的发展开始了. 小提琴(見第 23 小节)奏出平稳而又流利的、寂靜而又沉思的切分音的背景. 牧歌音調的古典乐器——双簧管奏出一个單調的、同时又十分富有表現力的歌調:




在这歌調以及弦乐器的切分背景衬托下，奏出了长笛的經过句——仿佛是对鳥声的富于色彩的刻画.

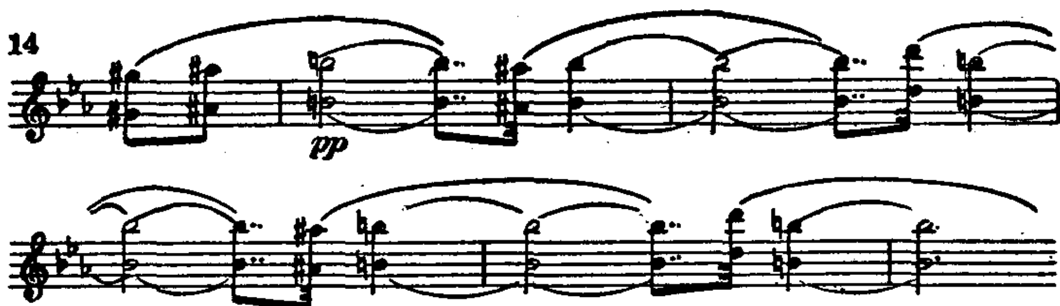
这样一来，正如在交响曲的第一乐章里一样，最初的风景形象由下述的几个基本形象因素构成. 小提琴的切分音是單調的动

身-停留的节拍．长笛的淺唱低吟是对外在世界的印象的最有特色的細节描写．双簧管的歌調則是抒情的核心．就音調来說，这个歌調部分地近似早期的里姆斯基-科薩科夫那种明淨忧伤的民間抒情歌（試回忆一下«普斯科夫的姑娘»和«薇拉·舍洛加»中的搖籃曲）．但在它里面又有北方特殊的凄凉情調，这种情調又使它近似格林卡的芬兰叙事曲主題的小調变奏．双簧管的主題音調逐漸定型化，这个过程十分出色．在最初4个小节中（我們引用例13的小节）还可以感到它不够明确稳定．在5-8小节中就已經可以看出一个灵活而又鮮明的音調型了．而只是在9-12小节中才达到了音調表現力的峰頂——表現出断腸的怨訴之情．9-10小节这个歌腔（попевка）的第四次重复使这种情緒深印在人們的脑海中，成为整个Adagio的音調中心．以后就是这个旋律的展开，它由于运用直接表达的手法而显得技巧卓越，带有柴科夫斯基典型的多式多样的情緒底轉变和分化．

从Pochissimo piu mosso的开头起，风景的形象消失了一陣．在主題的陈述中（两支长笛和中提琴丰滿的、諧和如歌的齐奏），抒情的情調很显著，❶这时候低音弦乐器的撥奏和单簧管与双簧管的倚音（作为伴奏）使音乐具有几乎象舞曲（輪舞）一样的风格．正如在交响曲第一乐章中的情况一样，这又是离开現实向梦幻的領域飞翔．但它并不长．

小提琴那些富有特色的音型类似远处鳥儿的啼囀：

❶ 强力集団活动家們曾經指責柴科夫斯基在"个人的"抒情的音乐中經常采用民歌曲調．但这种手法正表現出他的創作方法的本質．




这种音乐在木管乐器震顫着的三連音衬托下又重新是描写現实的．以后的乐段仿佛是外界和內心的交融．双簧管的歌調轉由大提琴奏出——它奏得充滿温暖．色調不停地变换的小提琴音响、木管乐器持續音的和声(作为背景)則以苏生着的风景形象的音响掩盖了那个歌調．流水在潺潺作声，树木和芦葦在低語，而在心灵里也就感到一种和大自然融会的喜悅．

以后是間奏段．独奏代替了全奏．那个歌調的片断仿佛在困惑地鳴响着．又重新可以听見乐章开始时长笛对鳥啼声的刻画．在間奏之后就回复到抒情的輪舞插段(但是，这个主題現在却由两支单簧管和第一小提琴齐奏出来，音色更加温暖和明朗！)例 14 的“鳥儿啼囀”音調这一回响得更加清晰和刺耳，甚至是焦慮不安的——它們由木管乐器奏出(这时候弦乐器奏出伴奏的三連音)．于是立刻就轉入最后的一次高潮．

乍一看来，在我們面前的不过是上次的高潮的加强了的变奏，在这里，大提琴奏出了双簧管的开始主題．但整个实質在于情緒內容发生了决定性的变化．例 13 的主題現在由法国号奏出(后来則由法国号和部分弦乐器奏出)，它奏得极为丰滿有力，成了强烈的悲痛的集中表現．弦乐器用不断的震音（起初并不带有撥奏的低音弦乐器，在将近結束时則带有低音弦乐器）来为这个主題伴奏．和上次的高潮比較起来，这种伴奏的表現实質也发生了变化．

現在，大自然的律动和个人意識完全融合起来了，幷且蘊藏着內心的悲壮的激情．心灵在自然界中找到了自己的激情和痛苦的反映．这个戏剧性景色描写的高潮被以减七和弦作为基础的小提琴八度旋律綫打断了．然后，在暂时的寂靜之后奏出了序奏的音乐（見例12）来做結尾，音乐以增三和弦向低六級下行到主和弦上这种色彩鮮明的手法来結束．这个細节很可以說明問題——正如在交响曲的第一乐章中，在将近結束的时候，柴科夫斯基在外在世界清冷明亮的音响中把全部抒情的情緒感染力揭露无遺．

阿·阿·阿尔什万格正确地把第一交响曲的这个乐章叫做“早期的俄罗斯‘情緒乐曲’之一”．他也正确地指出了乐章的結束“显然是不穩定的”，它整个来說仍使人“感到一种潛藏着的焦慮”．❶

在这里，柴科夫斯基比在第一乐章中更加明确地树立起抒情交响乐风格的原則，它大胆而又充滿熱情地把外界的印象转化成为“对心灵的描繪”．

交响曲的第三乐章（Scherzo. Allegro scherzando giocoso, c-moll〔諧謔曲，詼諧滑稽的快板，c小調〕）是由較早期的題为《諧謔曲》的鋼琴乐曲（降c小調）改写成的．那首《諧謔曲》是柴科夫斯基的一部鋼琴奏鳴曲的第三乐章．这部奏鳴曲于1865年在彼得堡写成，那时他还沒有讀完音乐学院．《諧謔曲》的音乐在交响曲中有很大修改，最基本的修改就是用圓舞曲风格的新素材来代替了中段．

❶ 阿·阿尔什万格《分析彼·伊·柴科夫斯基的創作的經驗》，1950年莫斯科-列宁格勒版，131頁．

有一些論者把这个乐章看成是第一乐章（描写抒情的冬日景色）的継續，不能不同意他們的見解．我們看到柴科夫斯基极为形容尽致地体現出某些悲切而单調地隐現着的飄忽的音底形象．有人曾尝試給諧謔曲的音乐找出一种多少比較准确的对等的形象．例如，根据尼·彼·馬尔科夫的意見，这首諧謔曲“使人感到一个雪花飞舞的意境”．[1] 但应当承認，在这首諧謔曲中所描写的东西并不象交响曲第一乐章里那么明确；隐喻性的、假定性的解釋比直接的形象解釋更为适当．

在单簧管和长笛宁靜地吟咏过之后，小提琴組奏出一个持續的节奏型，它的音調正是十分微妙地結合着忧愁和令人神往的幻想飞翔这两种因素的卓越典范：

15 小提琴I

p

小提琴II

中提琴

在諦听狂风怒号的时候，在观賞暴风雪中的小旋风的时候，有誰不会感到冬天景色的哀伤情調呢？

諧謔曲第一主題的音乐，由于管弦乐色彩的交替、对照和結

[1] 尼·彼·馬尔科夫《柴科夫斯基的第一交响曲》，1940 年列宁格勒版，20 頁．

合，因而显得变化无穷，但却长时間地保持着它那种飄忽的性質。只是在諧謔曲第一段結束的时候，在收束性的全奏音响迅速增强的时候，才出現了一些新的戏剧性特征。这不仅是一个乐段的形式上的結尾，而且也是柴科夫斯基通常用来表現印象轉为体驗的手法。

諧謔曲的第二主題带来了一个新的形象因素。“描写家庭生活底温暖舒适的中段（圓舞曲）构成了和冬日景色相对立的形象。透过积着一层薄雪的窗口，可以看見在路上跳舞的一对对男女……”。馬尔科夫这种解釋是中肯而又真实詳尽的。❶顺便提一下，我們回想起，在夜間长途旅行之后回到庄园的舒适明亮的房子里，这种印象是柴科夫斯基終身难忘的最强烈的童年印象之一。❷

諧謔曲的第二主題之所以有代表性，不仅因为这是柴科夫斯基第一次在交响曲中采用了圓舞曲这种舞曲形式；后来圓舞曲在作曲家的音乐中起着极为重要的作用。

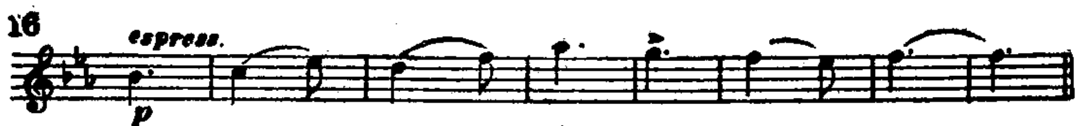
它之所以有代表性，还在于清冷的冬日景色和令人向往的温暖舒适的晚会之間的那种富于詩意的对比本身。这是永远煩扰和激动着柴科夫斯基的生与死的矛盾底一种表現。柴科夫斯基認为在人与人之間的交往中感到的欢乐，是生活的幸福的基础。我們在下面就可以看到柴科夫斯基在音乐中体現这种思想的許多例子。

起初圓舞曲的主題是很“客观的”，沒有强烈的抒情重音(лирические акценты)：
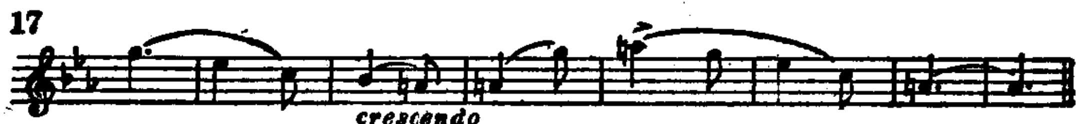
---

❶ 尼·彼·馬尔科夫《柴科夫斯基的第一交响曲》，20頁。

❷ 《柴科夫斯基的生活》，卷1，29頁。




可是，后来下述重音就出現了：




这說明了柴科夫斯基的一个經常的傾向——使一切音乐都具有直接的情緒感染力．

圓舞曲的配器由于木管乐器和法国号的音色而显得丰富多彩，这两种乐器是以独立的复調进行的方式出現的；但主导的旋律仍然由弦乐器奏出，只是在結束整个圓舞曲乐段的充滿热情的全奏中，各种音色才在統一的戏剧性热潮中融汇起来．

第一主題的再現，除了配器的变化（現在木管乐器的作用加强了，它使音响显得更加"寒冷"）之外，起初并不带有什么重要的新性質．

尾声十分出色．响亮的 c 小調終止句轉向在 g-c 四度音程上把第一主題底节奏掩盖了的定音鼓的独奏．定音鼓的声音逐漸平靜下来，就在这时候，弦乐器奏出圓舞曲主題的变奏（在小調上）；圓舞曲現在表現出必遭毁灭的悲剧性情調．这个片断的形象意义是很明显的．寒冷和暴风雪的侵襲使圓舞曲的温暖、眞摯的音調暗然失色．正如在第一乐章里一样，在接近曲終的时候，对冬日的景色描写又把抒情的意味吞沒了．尽管速度很快，收束性的全奏的裹击也很响亮（它們那种坚强有力的效果被作曲家故意用从 VI 級到 I 級的柔和的和声进行减弱了），諧謔曲的結尾却是忧郁的．这样一来，交响曲第三乐章的結构就按照新的方式整个地肯定和

发展了交响曲的全部构思的抒情方針.

末乐章(Andante lugubre. Allegro moderato. Allegro maestoso и. т. д. G-dur〔阴沉的行板. 适度的快板. 庄严的快板,等等, G 大調〕)主要是和作为俄罗斯心脏的莫斯科相关联的.

柴科夫斯基选擇了俄罗斯歌曲《花儿开了》的城市变体曲来做末乐章的基本主題,这是很可以說明問題的. 关于这一点,尼·德·卡什金写道:

"柴科夫斯基在他的創作活动开始的时候就乐意运用民歌,而且給他的第一交响曲末乐章选用了《花儿开了》一曲. 可惜的是,这首歌成了流行的城市歌曲之后,就大大损害了本来的面目;它的結尾显然不是民歌风的,这使得彼得·伊里奇十分苦恼. 他曾請教过不同的俄罗斯歌曲专家,如能够背誦許多民間歌調的彼·米·薩多夫斯基和阿·尼·奥斯特洛夫斯基,但是除了在交响曲中保持原样的那首流行的城市变体曲之外,誰都什么也不知道. 我說出这个情况,为的是使人們以后不要認为,《冬日的梦幻》的作者起初并不完全懂得民間曲調的风格和气質. 他完全是有意識地采用了这首被城市有文化的爱好者敗坏了的歌調……"[1]

如果取消了"敗坏了的"这个形容詞,卡什金这段話对我們就很有价值. 它表明了柴科夫斯基决心直接地体現莫斯科周圍的音調生活,不带任何古风化. 他很成功地使音乐符合当时莫斯科日常生活中的歌曲音調因素.

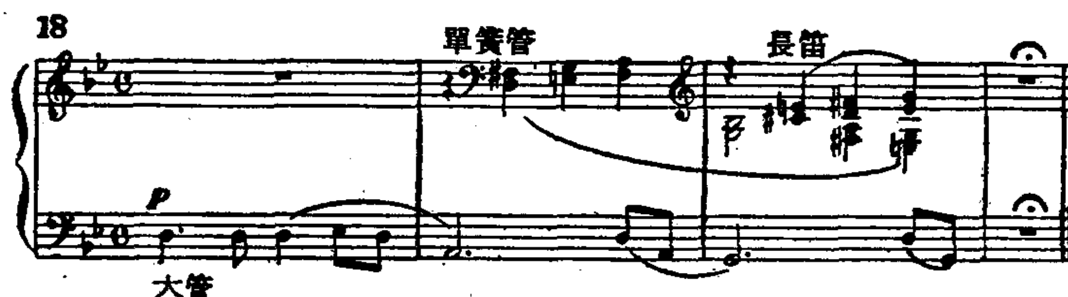
包·弗·阿薩菲耶夫早就指出了第一交响曲末乐章的莫斯科
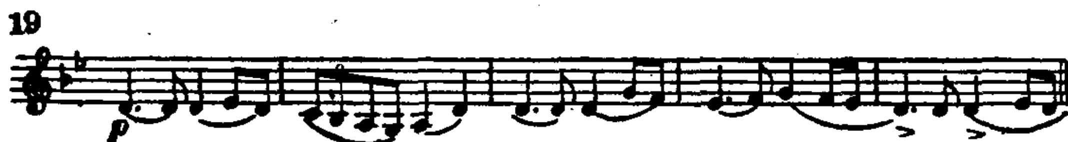
---

[1] 《卡什金文集》29 頁. 关于《花儿开了》(《我就要播种了,孩子》)一曲的来历,見上述的阿尔什迈格的論文《柴科夫斯基交响音乐的歌曲源泉》.

风格；他把这末乐章看成是鮮明而又眞实的民間节日的場景，有着人群的喧鬧声，也有着无忧无虑的、震耳欲聾的鈡声.❶

交响曲末乐章的开头是一种沉郁的音乐（Andante lugubre g 小調），这种音乐运用了《花儿开了》曲調的歌腔．在这里，音色——大管和单簧管的低音区——极其富于特色：❷




往后的序奏主題的小調变奏底陈述（用第一、第二小提琴在 espressivo（有表情）的齐奏中奏出），接近于格林卡的《伊凡·苏薩宁》的音調范圍（круг интонации）：




我認为这种近似并不是偶然的．1866 年春，在开始創作第一交响曲这段期間，柴科夫斯基专心研究了《伊凡·苏薩宁》，自己打算写这部歌剧.❸《伊凡·苏薩宁》以及它的从人民的痛苦轉向人民的欢乐的轉变，这个观念的偉大概括意义，柴科夫斯基曾加以独

---

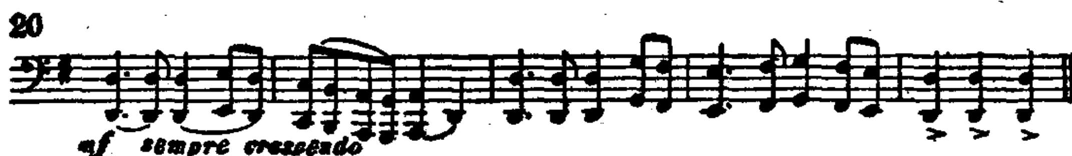
❶ 見伊·格列包夫．《彼·伊·柴科夫斯基》，1922 年彼得堡版，63 頁．和伊·格列包夫《忆彼·伊·柴科夫斯基》，1940 年列宁格勒-莫斯科版，12 頁．

❷ 以后，不論在歌剧或在交响乐中，柴科夫斯基都不止一次地采用了这种音色的結合，以表現深刻的悲哀或阴沉的神秘感．
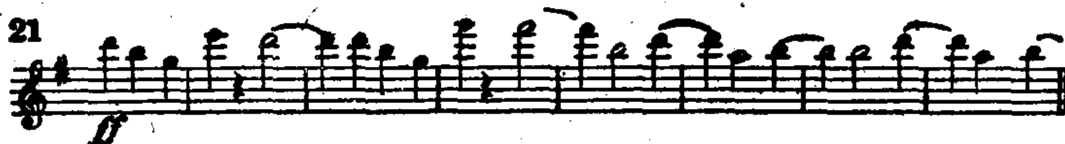
❸ 見《卡什金文集》，21頁，以及見 1866 年 4 月 7 日及 8 日柴科夫斯基致其弟阿納托利和莫杰斯特的信和致 А.И. 达維多夫及 Л.В. 达維多夫的信．

特的理解并体現在第一交响曲的末乐章中．末乐章的序奏之所以近似苏薩宁的痛苦的音調，并不是由于他們的基本因素相同，而是由于要表現人民的痛苦这种相同的任务所致．相反地，末乐章的 Allegro moderato，特别是随后的 Allegro maestoso，則类似格林卡的歌剧的另一种情感——人民的强有力的乐观主义．

在 Allegro moderato 的开头，《花儿开了》的主題在低音弦乐器和大管那里以新的、充满生活欢乐的面貌出現：



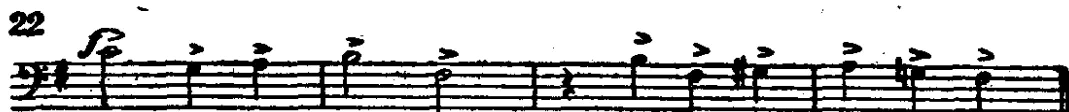

很快就加进了由木管乐器和弦乐器来表現的鈡声以及銅管乐器宏亮的号声．随后的 Allegro maestoso——速度加快两倍，而对于这个主題（末乐章的主部）来說，那些欢欣鼓舞的重音和切分音是很富于特色的：




在这个主題的展开段中（正如在整个末乐章的展开部一般），柴科夫斯基大量地运用了复調性的音調．它們有力而又气魄雄渾，但在某些地方，它們还沒有摆脫枯燥乏味和矯揉做作的缺点．这些缺点減弱了音乐形象的感染力（只是在很久以后，在第四交响曲的末乐章中，柴科夫斯基才成功地完全根据形象构思的需要来处理形式的发展）．

《花儿开了》的歌調（在小調上）又重新被用来当作末乐章的 Allegro maestoso 的副部．由于伴奏富于特色，它的陈述就带有

表現得很鮮明的舞曲风格，同时由于写法的直率和沉重有力，就显出一种显著的粗犷情調．在这里，柴科夫斯基又醉心于施展复調模仿的手法．❶ 它們后来被作曲家根据下述动机的素材十分寬广地发展了：



这个动机的各个歌腔是从主部的結尾借用来的．整个展开部很长，随后主部的再現带有輕快的感覚．但主部陈述了之后，模仿又开始了（肯定地說，在这个末乐章中复調音乐如此丰富，沒有莫扎特的«周彼特»交响曲傳統的影响是不可能的！）．

末乐章阴沉的序奏底出現（現时在 e 小調上）代替了副部的再現．以后就逐漸轉入寬广的結尾．其中令人注意的是上行的切分模进底力度的增强，在較后期的柴科夫斯基的音乐中有許多相似的手法．

至于說到收束整部交响曲的結尾，❷ 它所具有的鈡声齐鳴的全部风格，无疑是受到了格林卡«光荣頌»的影响（在某些和声的对照上也不难找到类似的地方）．

这样，在結尾中，末乐章对比性的情緒构思和格林卡第一部歌剧相应的构思之間有着一定的（有限度的、但却是毫无疑問的）相似之处，就得到补充的証实．

---

❶ 在副部的“民間舞曲”和随后木管乐器的互相对答中，不能不覚察到格林卡«魯斯朗与柳德米拉»序曲的管弦乐风格的影响．

❷ 它的主題素材最初出現在序奏 Allegro moderato 的結尾——这是对最后的出路的暗示！

但是还有事实的証据，表明柴科夫斯基打算用第一交响曲的末乐章来表現这个观念，卽从痛苦轉为俄罗斯爱国主义的胜利.1872年，柴科夫斯基为«莫斯科技术展覽会»开幕創作一部大合唱（雅·彼·波隆斯基作詞，描写了俄罗斯国家的建立），他又再次采用了第一交响曲末乐章的序奏、副部和結尾.❶

第一交响曲在动蕩的年头（1866年）写成．4月4日德·弗·卡拉科左夫遭枪杀，这事件大大地激起了俄国輿論的不滿．反动派瘋狂起来，进步分子感到哀痛．9月3日，列宾看見了去赴刑的卡拉科左夫，就凭記忆画下了他深感激动的受难者的面部表情，它就成了俄国为眞理而受难的人的概括形象．解放运动在各方面都遭到沙皇統治的殘暴反击．更有人試图揭露革命斗爭，把它說成是非道德的說教——陀斯托也夫斯基的長篇小說«罪与罰»出版了．最后，我們还記起弗·伊·秋特却夫在同一年发表的一首著名的格言詩：

> 用智慧——不能理解俄罗斯，
> 用一般俄尺不能衡量俄罗斯：
> 她有一种特殊的性質——
> 只能信仰俄罗斯.

柴科夫斯基远离革命，政治观点不免狹隘（虽然也曾輕輕地諷刺过那些忠于专制統治的反动分子丧失了任何分寸感❷），他不可能在自己的交响曲中作出徹底进步的結論．但从最初三个抒情的

---

❶ 关于这一点，見«过去的俄罗斯音乐»，材料与硏究，卷1，“彼·伊·柴科夫斯基”1920年彼得堡版，167-169頁．大合唱的歌詞見«柴科夫斯基的生活»，卷1，382-385頁.

❷ 見«柴科夫斯基的生活»，卷1，237-238頁．（1866年4月7日致兄弟阿納托里和莫杰斯特的信）.

乐章轉向雄偉的末乐章，这一点我認为并不是偶然的．在这个末乐章中响彻了"对俄罗斯的信心"，对俄罗斯国家的威力与完整性的信心．这种信心虽然很幼稚，甚至在政治上受到局限，但却是强烈的．

归根到底，不能承認柴科夫斯基的第一交响曲是一部十分匀称的作品．末乐章和最初三个乐章比較起来，显得过于洪亮和庄严隆重．在这方面，問題与其說在于大大加强了乐队的組合（增加了长笛、短笛、三个长号和大号、鈸和大鼓），不如說在于音乐的一般特性．但是，在这部交响曲中也奠定了不少未来的柴科夫斯基的交响乐观念——他的現实主义抒情观念——的基础．作为一个現实主义者，柴科夫斯基选擇和概括了尽可能清晰的、"单一意义的"、在我們的記忆中永远同一定的現实現象联系起来的音調（而通过它們就表現出形象）．作为一个抒情音乐家，柴科夫斯基力求表現的，与其說是在現实本身中的音調的发展，不如說是在一个幻想着的人內心的想象与回忆中的音調底联結与发展．外在的現实因素起推动作用，以后就退居幕后，音乐就体現着联想、回忆和梦幻的过程．

最后，在第一交响曲中开始形成（暫时还很模糊）基本的对比性的矛盾因素底戏剧性冲突（后来对于柴科夫斯基来說，这种冲突是很有代表性的）．这些基本的因素就是：(1)"我"，亦即主人公以及他的体驗、激动、焦虑、愿望和理想；(2)或多或少是宁靜的、通常都是平和的、令人喜爱的情节发展的背景——亦即广义上的大自然；(3)人类社会，亦即同知心的、亲爱的、嫵媚的、和藹可亲的、渴望相見的人們交往这一令人向往的形象范圍；(4)巨大的、强有力的、令人热烈向往但又令人畏惧的、完整而又多样的現实生活形象

范圍.

和这些因素相应地也形成了几种音調范圍：(1)主要是抒情的、在人类語言和人声的音底基础上产生的、广泛地运用抒情的歌曲-浪漫曲风格的音調；(2)相当明确的但又絕不是孤立自在地描写大自然的、发展了的“情节发展的背景”的音調；(3)和人們交往的温暖、亲切的音調范圍，柴科夫斯基最喜欢用詩意的圓舞曲体裁来表达它們；(4)“寬广生活”的音調——急促、喧鬧的民間舞曲和进行曲等等，以及接近这个范圍的、正在逐漸形成的“命运的音調”.

在第一交响曲的末乐章中占主导地位的恰好是第四类音調，它們是从柴科夫斯基典型的抒情风格中表达出来的．这絕不是对民間节日的客观的、平静的、庄严雄偉的描写(比如說，象包罗丁第二交响曲的末乐章或格拉祖諾夫的一些交响曲的末乐章那样)．另一方面，这也不是“我”和生活洪流自然而然的融汇(象包罗丁第一交响曲的末乐章那样)．不，这是对外界印象的激动不安的体驗；要和它有机地融合起来是不会成功的，但它却象自然力一样令人强烈地激动和向往.

写完第一交响曲之后，柴科夫斯基接着就創作了一些标題作品．在这些作品中开始制定他的音調思維的某些最重要的个别的公式和总的原則.

在交响詩《噩运》(1868)中，第一次形成了“命运”的音調形象，虽然并不是成功的；同时，为了表現这个形象，柴科夫斯基还发現了一种有如威严的声音的現实音調.❶

❶ 我們記起类似的音調：包罗丁第二交响曲中的勇士；里姆斯基-科薩科夫的《舍赫拉查达》中的沙赫里阿尔(即《天方夜譚》中的那位殘酷的苏丹——譯者注).

在卓越的«罗密欧与朱丽叶»幻想序曲(1869, 定稿——1880)中, 柴科夫斯基不仅表現出富于标題性的形象結构底非常成熟的技巧,而且还把某些具有他的独特风格(二度的叹息音調〔секундовые вздохи-стенания〕、模进等等)的富于表現力的音調定型化; 而最主要的就是大力地肯定了悠长寬广的旋律在交响乐作品中的权利. 这些旋律非常諧調地把歌調的因素和說話的因素結合起来,把音乐形象的一切基本方面都集中在自己身上.

这样,在写完第一交响曲并获得了很大进步之后,柴科夫斯基就着手創作他的第二交响曲.

# 第二交响曲

(c小調，作品第17号)

1872年6月，柴科夫斯基住在烏克兰达維多夫家族的庄园卡門卡(这是多年来作曲家在夏天經常居留的地方)，就在这时候开始写第二交响曲．交响曲的音乐基础是6月間在这里写成的．7月至8月，柴科夫斯基到过基輔，住在尼查(他的朋友尼·德·康德拉齐約夫的庄园，在苏瑪城附近)、烏索夫(他的学生弗·謝·希洛夫斯基的領地，在唐波夫省)，8月中旬就回到莫斯科；从9月初起就移居庫德林斯基广場(現在的起义广場)柯查科夫家中．11月間在这里写成了交响曲，并且配了器．

12月底时，柴科夫斯基住在彼得堡，他在尼·安·里姆斯基-科薩科夫的晚会上为巴拉基列夫集团的成員演奏了第二交响曲的末乐章．

这部交响曲在1873年1月26日在莫斯科(«俄罗斯音乐协会»的交响乐演奏会上)由尼·格·魯宾什坦指揮初次演奏；交响曲获得了很大的成功．[1]

[1] 这部交响曲的第一次演奏在1873年2月23日于彼得堡举行(由爱·弗·納普拉夫尼克指揮)。

但是，作者对总譜并沒有感到完全滿意．他在1873年1月27日給弗·瓦·斯塔索夫的信中就已經談及他打算修改交响曲中的“某些配器的細节”．这部交响曲在莫斯科再一次演奏时（1873年3月27日），柴科夫斯基已經作了这些修改．

但是，第二交响曲的創作史还不是这样就結束了．1879年12月，柴科夫斯基写成了它的新版．第二交响曲就按这个版本由弗·別謝尔出版(1880年)；而現在到处演奏的都是这个版本．❶

柴科夫斯基十分专心地从事第二交响曲第一版的創作．1872年11月2日他从莫斯科写信对兄弟莫杰斯特說：“……我就要写成的交响曲占了我很多时間，使我根本不能从事其他工作”．柴科夫斯基在这封信中說：“我覚得这是我在形式的完整和質量方面最好的作品，这样的作品我直到現在还不曾写过．”❷

1872年12月10日，柴科夫斯基写信給莫杰斯特說，对第二交响曲寄以“很大的期望”．❸

在1873年1月27日柴科夫斯基給弗·瓦·斯塔索夫的信中我們可以看到：“昨晚最后演奏了我的交响曲，获得很大的成功，以致尼·魯宾什坦还想徇公众之請在第10次音乐会上再次演奏它．說实話，我并不特別滿意最初两个乐章，不过«仙鶴»本身还不錯，写得相当成功．”❹

上文已經說过，作者在1873年3月27日的音乐会之前不久，

---

❶ 第二交响曲第二版的第一次演奏在1881年1月31日在彼得堡举行(由克·济克指揮)．

❷ «柴科夫斯基的生活»，卷1，394頁．

❸ 同上，397頁．

❹ 同上，401-402頁．

曾在总譜上作了一些小修改．过了两年(1875年3月25日)，柴科夫斯基写信对弗·别謝尔說：他的第一交响曲“远逊于第二交响曲”.❶

但是，过了两年，柴科夫斯基对第二交响曲第一版的看法就改变了(显然是不无受了音乐家們的評价的影响)，❷作曲家也开始发現它的重大缺点．例如，1879年12月3日(公历15日)，柴科夫斯基从巴黎写信对梅克夫人說：“現在，我在檢查了这部交响曲之后，发現在它里面除了有一些成功的地方之外，还有着一些較差的乐章；我决定了要重写第一和第三乐章，修改第二乐章，最后一个乐章则只是加以縮短．这样，如果在罗馬我能够工作得好的話，我写出的就不是一部不成熟的、平凡的交响曲，而是一部优秀的交响曲.”❸

同年12月16日(公历28日)，柴科夫斯基从罗馬写信对尤尔根松說：“我打算着手改写第二交响曲，但却感不到半点灵感的火花．罗馬未必是一个良好的工作地点”.❹

但是，过了两天，修改工作就已經飞速进行了．12月18日(公历30日)，柴科夫斯基写信告訴梅克夫人說：“今天我着手改写第二交响曲……我的工作进行得这样順利，在明天之前我就几乎可以草草写成第一乐章的一半了．我多么感謝命运，它曾替我的出版人别謝尔出主意，多年来一直哄騙我，不出版我的总譜．如果出版了，我就不可能重印总譜，而我那蒼白无力的交响曲就会仍旧象

❶ «苏联音乐»1938年6月号，46頁.

❷ 关于这一点，見«卡什金文集»94頁.

❸ «柴科夫斯基与梅克夫人通信集»，卷2，276頁.

❹ «柴科夫斯基与尤尔根松通信集»，卷1，127頁.

原来那样了．在一个爱好劳动而又力求完善的人的生活中，七年有多么大的意义啊！难道七年之后，我会用和現在看那部写成于1872年的作品同样的眼光去看現在的作品嗎！很可能，因为通向理想的道路是沒有止境的，而且七年之后我还未老．"[1]

在1880年1月4日（公历16日）柴科夫斯基給謝·伊·塔涅耶夫的信中，我們看到作者对交响曲第二版所作的簡略描述：

"我写了新的第一乐章，序奏和結尾例外，它們仍旧是老样子．Allegro 第一主題是新的，以前的第一主題变成了第二主題．这个乐章現在显得精炼、簡短，也不晦澀．如果要用不能容忍这个形容詞来說明什么的話，那就用来說明原来的第一乐章吧．天啊，它多么晦澀、多么嘈杂、多么不相連貫、写得多么糊涂啊！Andante 沒有改变．諧謔曲有很大修改．末乐章有很大删节……这一切都已經几乎完全是現成的了．"[2]

在同一天（1880年1月4日〔公历16日〕），柴科夫斯基写信給尤尔根松，在信中叙述了改写工作的情况，他指出："現在我可以撫心自問說：这部交响曲是一部好作品．"[3] 过了一十二天（1880年1月25日〔公历2月6日〕），柴科夫斯基在給尤尔根松的信中再一次强調指出了第二版的优越性；他說，由于别謝尔拖延出版，"交响曲就从拙劣的变成优秀的了．"[4]

由此可見，柴科夫斯基对交响曲的第二版是感到滿意的．他

---

[1] 《柴科夫斯基与梅克夫人通信集》，卷2，281–282頁．

[2] 《柴科夫斯基与塔涅耶夫通信集》47–48頁．同見1879年12月21日即公历1880年1月2日柴科夫斯基給別謝尔的信（《苏联音乐》1938年6月号）．

[3] 《柴科夫斯基与尤尔根松通信集》，134頁．

[4] 同上，137頁．

的一些朋友的意見却不同.

在1881年11月21日尤尔根松給柴科夫斯基的信中,我們看到有关新版的第二交响曲在莫斯科演奏(由克·济克指揮)的話:"阿尔勃列赫特認为这次改写'把这部交响曲改坏了'."[1]

阿尔勃列赫特的見解并不是唯一的.在尼·德·卡什金有关第二交响曲两个版本的回忆录中,我們看到这样的話:"我永远会更喜欢初版,幸而还有可能恢复它的面貌,至少是为了作比較之用,因为莫斯科音乐学院图书館藏有供第一次演奏用的管弦乐分譜."[2]

还应当引述一下謝·伊·塔涅耶夫的意見,它是在更迟的时候发表的.在1898年12月15日給莫·伊·柴科夫斯基的信中,塔涅耶夫对第二交响曲的两个版本作了如下的比較:

"我在音乐学院找到了两分总譜——別謝尔出版的新总譜和由个别分譜組成的从前的总譜.我的天啊,多么不同啊!以前的Allegro尽管有些地方不够完善,有着一些不必要的轉調上的紆迴,但却是多么好啊!美丽的第一主題,优雅諧和的第二主題.新的Allegro同它比較起来显得多么貧乏啊!蒼白无力的第一主題,它是由在三个音上多次重复的动机构成的;第二主題还更乏味,它是作为伴奏声部附属于以前的第一主題底片断的;为了保留以前的展开部的一些片断,就人为地在新的Allegro中加插了以前的展开部中的一些片断.这一切都做得很勉强,沒有确定的情緒.我覺得您应当在将来的一个音乐会上把現在的第二交响曲按

---

[1] «柴科夫斯基与尤尔根松通信集»,216頁.

[2] «卡什金文集»,94-95頁.現在第二交响曲的第一版載于科学院的柴科夫斯基作品全集(卷15Б).

以前的样子来演奏……和您見面的时候，我一定会演奏两个版本，而您大概也会同意我的意見，即認为第一版較为优越.”❶

用比較的方式来評价第二交响曲的两个版本时，究竟誰对呢？——作曲家自己还是他最亲密的朋友和崇敬者？我們在以后分析这部交响曲时，将回头来談这个問題．現在还是談談作曲家生前人們对它的几种最重要的評价．

强力集团活动家們很喜欢第二交响曲的末乐章．1872年12月26日在彼得堡，他們在上面已經提到过的尼·安·里姆斯基-科薩科夫的晚会上第一次听到它（由作者在鋼琴上演奏出来）．关于这个晚会，柴科夫斯基写信告訴他的弟弟莫杰斯特說：“所有与会的人都高兴得險些儿把我撕成碎片……”❷

但是，强力集团成員們絕不是毫无保留地接受整部交响曲的．这一点后来从采·阿·居伊对它的尖銳批評上表現出来．❸居伊認为这部交响曲冗长、某些地方趣味不高、平庸，“令人討厌地混合了俄罗斯民間的因素和西欧的因素”，甚至是“完全不善于发展乐思”．这类指責盖过了居伊对它的肯定的評价；他說过，柴科夫斯基的第二交响曲“有着一些不坏的东西，甚至有着某种很好的东西”、有着“生命、效果”、“有时听听这部交响曲可能会感到兴趣和得到一些滿足（末乐章的某些地方确实很迷人）．”

后来居伊不止一次地評价第二交响曲，但却保留了他最初的

---

❶ «过去的俄罗斯音乐»文集，卷1，彼·伊·柴科夫斯基，1920年彼得堡版，163-164頁．

❷ «柴科夫斯基的生活»卷1，398頁．

❸ «圣彼得堡公报»，1874年第59期．

批評中的所有基本論点.[1]

格·阿·拉罗什用另一种态度来評估柴科夫斯基的第二交响曲. 他在自己的文章中也不止一次地談到它.

拉罗什对第二交响曲的第一次評述就已經是十分肯定的,[2] 并表現出兴奋愉快的心情. 拉罗什写道: 柴科夫斯基的第二交响曲是俄罗斯音乐的这样一个作品, 它"在一段时期內使其余的作品在我的眼前显得暗然失色." 用拉罗什的話来說, 对这部交响曲, "可以而且应該用最严格的标准来衡量,"[3] 它証明了作为作曲家的柴科夫斯基在掌握完美的形式方面前进了一大步. "我很久也沒有見过一部作品有这样强有力的思想主題的发展, 有这样合理的、在艺术上經过深思熟慮的对比."[4] 拉罗什把柴科夫斯基在这部交响曲中的对位法技巧同莫扎特的对位法技巧加以比較, 指出了"它敏銳而生动地体現出我們歌曲的健康而雄偉的淳朴风格"; 拉罗什又号召大家尽力促使这部必然会替俄罗斯音乐艺术增光的交响曲广泛傳播.

后来拉罗什在評論第二交响曲时, 也保持了这种很高的評价. 实际上, 他把第二交响曲說成是一个最高点, "直到現在柴科夫斯基先生的創作所达到的最高点."[5]

我們不知道拉罗什如何評估交响曲的第二版, 但上述的評論

---

[1] 例如見居伊对第二交响曲第二版在彼得堡第一次演奏的評論(«声报», 1881 年第 42 期). 莫·伊·柴科夫斯基甚至假定居伊沒有发觉第二版和第一版的差别(«柴科夫斯基的生活», 卷 2, 145 頁).

[2] «莫斯科公报», 1873 年第 33 期.

[3] «拉罗什文集», 卷 2, 第 2 部分, 10 頁.

[4] 同上, 卷 2, 第 2 部分, 11 頁.

[5] 同上, 卷 2, 第 2 部分, 10 頁.

表明，第一版使他感到难以抑制的喜悦.

关于第二版，引述一下謝·弗·弗列罗夫化名 Ignotus 写的一篇評論，是很有意思的："彼·伊·柴科夫斯基的第二交响曲不是有着那种均匀的音乐結构的作品，在那种音乐結构中，首要的是綫条、对称、比例等外在的美. 作为一种所謂抽象的作品来說！这部交响曲未免太富于幻想了. 在它里面，一幅幅画面在我們面前疾馳而过；在它里面可以看到各种形象."[1] 这些話表明，同时代人已經覚察到第二交响曲的标題性傾向，覚察到作为交响乐作曲家的柴科夫斯基不断追求內容深厚的观念.

在一段长时期內，柴科夫斯基的第二交响曲特别著名，尼·德·卡什金在他的一篇文章中証明了这一点："柴科夫斯基所有的交响曲当中，这部(第二)交响曲在俄国和国外获得了最大的成功，这大概主要是有賴于末乐章天才的技巧……."[2]

后来，第二交响曲这种优越的声誉消失了，現在应当把柴科夫斯基的后三部交响曲看成是最有声誉的. 但第二交响曲的卓越成就、它的鮮明有力的形象，仍然閃耀着光輝. 它所具有的一些乐观主义和充滿人生乐趣的因素，自然会使現代的听众特别喜爱.
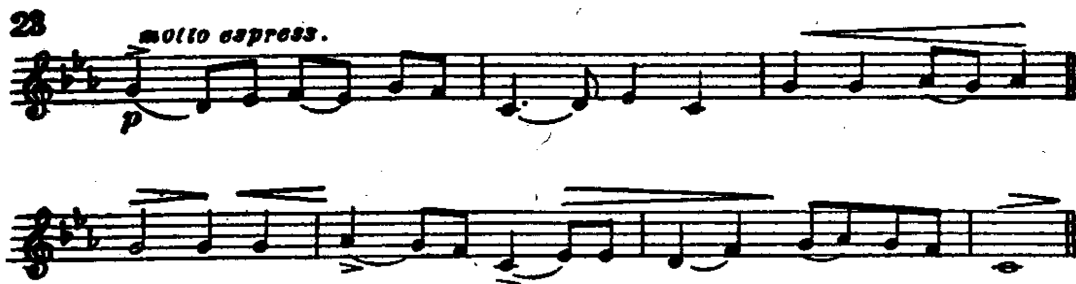
交响曲的**第一乐章** (Andante sostenuto. Allegro vivo и. т. д., c-moll〔穩沉的行板. 活潑的快板，等等，c 小調〕) 由徐緩、哀伤的序奏开始. 它的主題是一首民歌，据柴科夫斯基說[3]，它是《沿着伏尔加河母亲順流而下》一歌的烏克兰变体. 在序奏的和弦之后，第一法国号就奏出这个主題:

---

[1] 《柴科夫斯基年表》，259-260 頁.

[2] 《紀念彼·伊·柴科夫斯基文集》，1894 年莫斯科版，37 頁.

[3] 見《卡什金文集》，94 頁.




大管应和着法国号；大管是由低音弦乐器的撥弦来伴奏的(早在格林卡的时代就已經流行这种模仿巴拉萊琴的手法). 然后法国号又吹奏起来，它是由木管乐器切分的、"震抖着的"和弦与弦乐器的衬腔来伴奏的. 以后就按照配器的民間性原則特别突出了木管乐器的作用，作为基本曲調的表达者. 旋律纔轉由小号和长号奏出，而模仿则由弦乐器奏出. 但在序奏中弦乐器的基本作用却是不同的. 它們构成一个三十二分音符上行經过句的(稍后则是响亮的震音的)顫慄着的背景，这种背景因色彩变幻而显得十分动人. 音乐向降D大調三和弦(起初象减七和弦)的两个响亮的高潮上升，然后就沉寂下来(現在三十二分音符的急速上行已轉由木管乐器奏出). 两支法国号在一个八度上奏出开始主題的收束段；这一回开始主題停在属音上，以便轉入 Allegro vivo，轉入交响曲第一乐章的主部.

序奏的艺术构思很明显，这是在大自然中蕩漾着的民歌的概括体現. 辽闊的大地、悲壮的歌調、橡树林的簌簌声、浪濤的喧响，总的說来就是民間的抒情风景画.❶ 这正是抒情的、充满了情緒变幻无常的体驗的景色描繪(在这些体驗中，阴郁、凄凉的調子将变得更加濃厚).

看起来，不論序奏音乐的构思或体現，柴科夫斯基都感到满意. 最低限度在第二版中他在这里修改得很少. 主要的变动如

下：在第一版中，加上弱音装置的弦乐器演奏了整段序奏(第一个和弦例外)．在第二版中，柴科夫斯基不用弱音装置，这样就使整个弦乐背景更加明朗和响亮．

从 Allegro vivo (在第一版是 Allegro commodo) 开始，两个版本的音乐就大不相同了．我們且从头来看看第一版的发展过程．
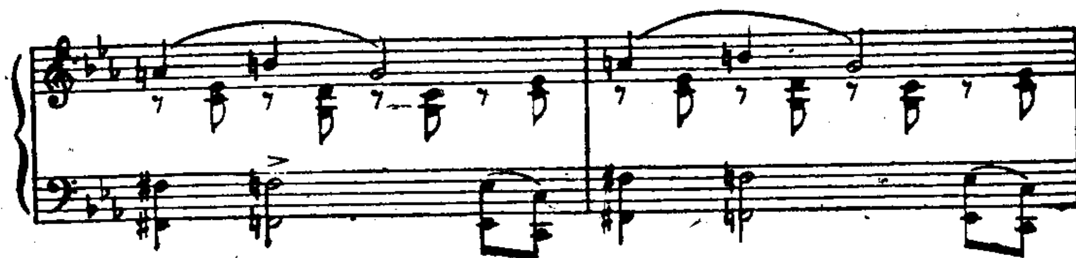
它的主部是这样的：
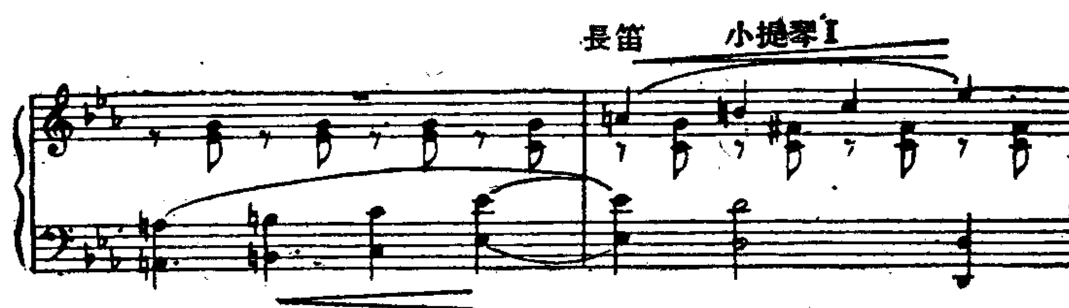
24 Allegro commodo
長笛 小提琴
大管 中提琴
大提琴
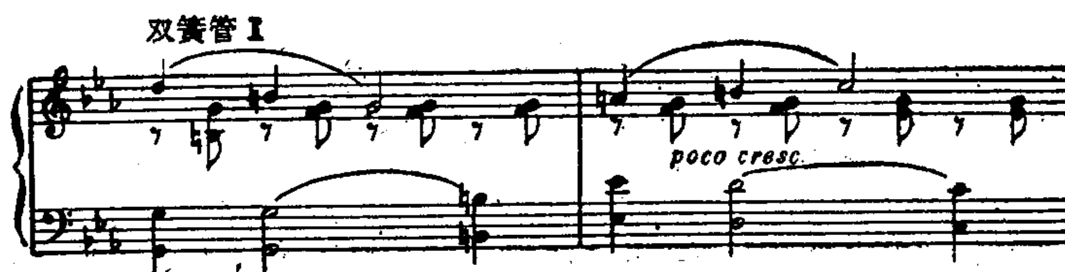
大管、低音弦乐
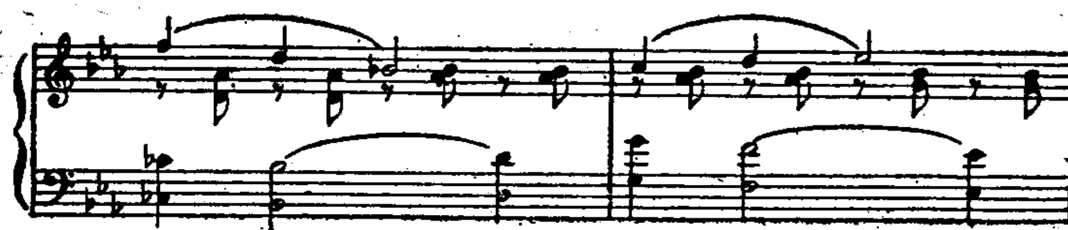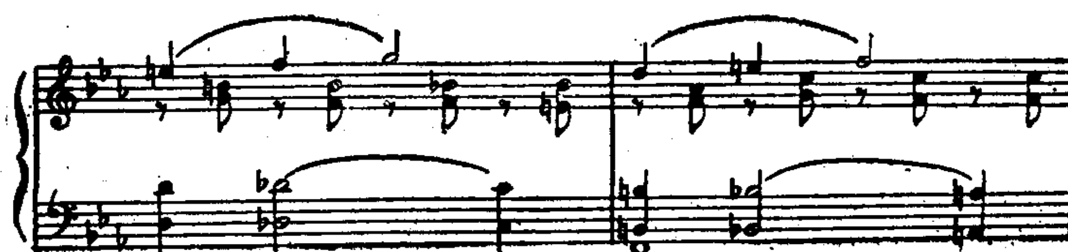
---

❶ 也許，苏瑪城的尼查庄园的自然景色特別激起了柴科夫斯基的灵感．莫·伊·柴科夫斯基写道："庄园在小俄罗斯最迷人的河流普秀尔河旁，这个地方把南俄罗斯自然景色的全部美妙和彼得·伊里奇如此深爱的北国大俄罗斯的鮮明青翠的色彩結合起来．在最酷热的时候，在这里的不是在七月就已經百花凋謝了的絕望凄凉的郊野，而是河水浸潤过的草場的翠綠的平原，周圍环繞着橡樹林．使彼得·伊里奇特別喜爱的是普秀尔河和它那透明清徹的激流……"(《柴科夫斯基的生活》，卷1，368頁)．
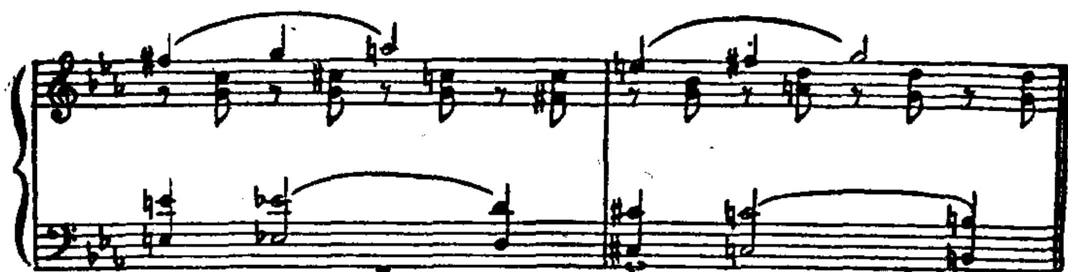



長笛
小提琴 I


双簧管 I
poco cresc.




低音提琴、大管



对于柴科夫斯基的交响乐創作来說，不能不認为这个主題（塔涅耶夫称之为“美丽的”、“諧和如歌的”）是在音調上革新了的主題。問題不仅在于，这里表現出柴科夫斯基典型的旋律、复調以及和声的音調特点（（1）各种模进的上行，它們有时类似人声的表情重音，有时类似叹息；（2）各种曲調綫的反向进行，它們按对比的原则加强了每一条曲調綫的鮮明性；（3）大量运用变化和声来丰富旋律的表現力）。特别重要的是，柴科夫斯基用有着明显的浪漫曲风味的主題来开始交响曲的 Allegro。在同年（1872 年）的一首浪漫曲中不难找到与这个主題很相似的曲調。我們指的是浪漫曲《啊，唱那首歌吧，亲爱的》（弗·基門斯-阿·尼·普列謝耶夫詞，作品第 16 号之 4）；这首浪漫曲把柴科夫斯基的抒情音乐所特有的对幸福的渴望和痛苦的忧愁底結合表达得那么好。柴科夫斯基曾两次改写这首浪漫曲（为鋼琴和为以鋼琴伴奏的小提琴），仅仅是这个事实，就足以証明他重視这首浪漫曲。

柴科夫斯基以音調相似的主題来开始第二交响曲的 Allegro，从而确立了交响乐創作中的浪漫曲-歌曲基础的原則，并試图使交响音乐变得极其通俗易懂和眞摯动人。

但是，和一些朋友的意見相反，不能認为这个尝試是完全成功的。例 24 的主題并不很鮮明，而节奏也失之单調。作为交响曲的 Allegro 的基本因素，它显得脆弱，因为它沒有提供出强有力的戏

剧性动力，并且过于突然地把注意力从严峻的民歌形象轉向浪漫曲风格上. 应当这样設想，柴科夫斯基感到了这种原则所提出的任务底全部困难，并試图以音乐的进一步发展来克服这种困难.

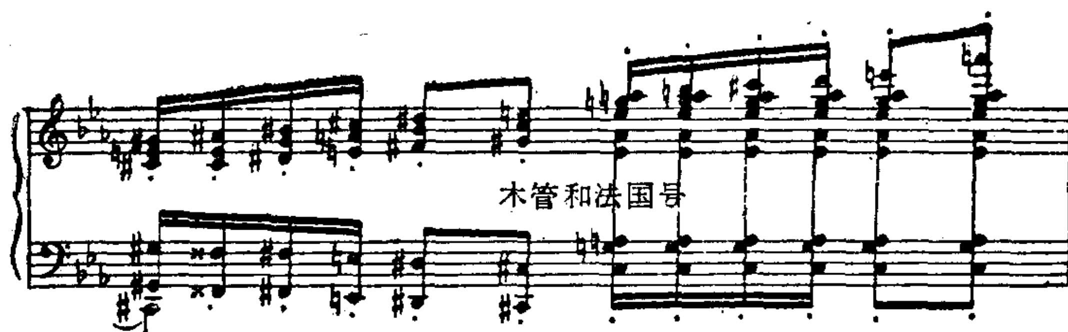
例 24 的主题在第一次陈述之后，又作第二次陈述——更加响亮和威严. 后来就出現了下述的对比性的音乐形象：

25 半全奏 *f* 弦乐 半全奏

弦乐 半全奏

弦乐 *p* 弦乐 Фаг
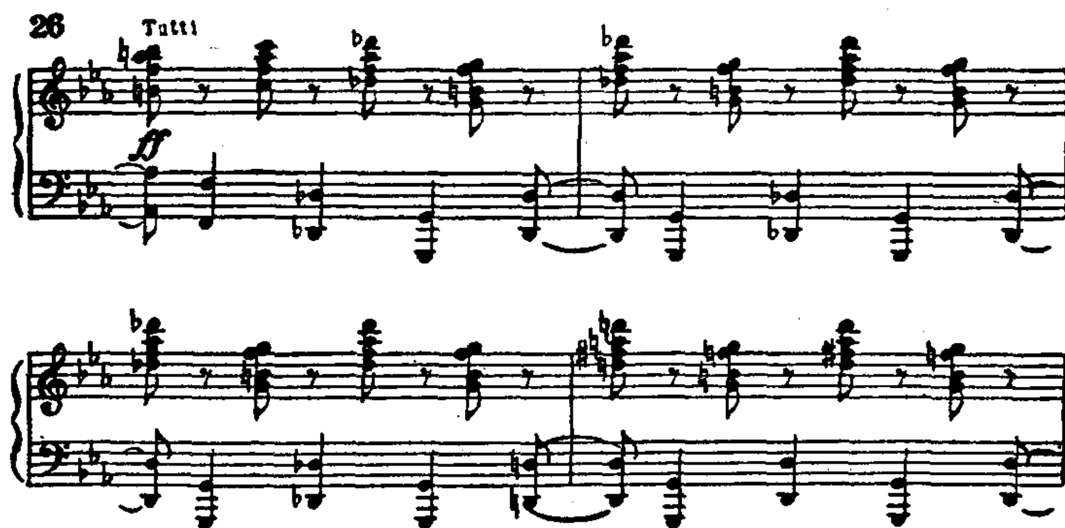
*p* 木管和法国号 弦乐 弦乐 大管




这个形象的对比又是有表征性的.

号声(有点耀武揚威的味道)仿佛要把浪漫曲风的抒情音乐赶掉. 这是外界生活的侵入和"命运"音調預早形成的一个早期的例子. 弦乐器和木管乐器的华丽的对答也十分出色,我們想起柴科夫斯基后来在第四交响曲的諧謔曲中把类似的效果运用得多么鮮明惊人.❶

对答的发展引入一个喧响的插段,它带有柴科夫斯基后期的交响乐风格所特有的重音、切分音以及各种和声交替的鮮明对比:




❶ 也許,在这首諧謔曲中,柴科夫斯基有意識地重新采用了他放弃了的第二交响曲第一乐章第一版的素材,并使它的表现力臻于完美.
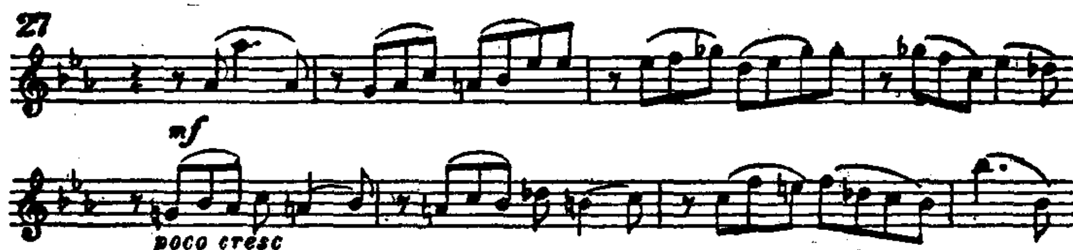



这就是那个怀着激烈、“奔放”的情緒的柴科夫斯基；这种情緒有点“牵强”，这一点我們已經不止一次地談过了.

弦乐器震顫的急速上行（例 26 最后两个小节）轉向由全奏来奏出的第一主題（例 24）. 然后例 25 的号声主題就有力地奏出；弦乐器的进行在这里变成了全部銅管乐器組的宏亮的号声，这就使人更明显地感覺到柴科夫斯基未來的“命运的主題”.

主部底漫长的呈示段以及它那些基本的和从属的因素都在这种号声上結束. 宏亮的音响沉寂下来，于是我們就听到了单簧管陈述出来的副部：

27




謝·伊·塔涅耶夫說它是“优雅的”，他說得对. 我們补充一下，說它又預示着未來的音乐(第四交响曲的小歌〔канцонетта〕)。但也不能不指出这个主題的缺点. 它不够鮮明，类似有着变幻无常而又不明晰的旋律与节奏輪廓的那种“无尽的”曲調类型. 柴科夫斯基把副部的音型加以充分发展和变化，但他沒有能够克服它音調不确定的缺点. 副部的形象意义仍旧不明显，因为 Allegro 开头的抒情陈述是較为鮮明的，而副部则除了灵活、优雅但內容却

不深刻的音調进行(加之它們又是零碎的，一直被各种休止所打断)之外，并沒有带来什么重要的新东西.

副部的发展又逐漸轉向全奏的各种响亮的效果. 序奏(見例23)里的民歌主題在高潮中出現，由副部震顫着的音型来伴奏. 以后就是呈示部的尾声，序奏、主部和副部的主題因素都在那里結合起来.

在交响曲第一乐章初稿的展开部中广泛地运用了所有基本的主題因素. 有一些因素类似第二版展开部的相应的因素(基本的类似之处是序奏主題的发展). 这个主題(正如例 26 中的那些和弦的裹鳴一样)在再現部之前强有力地鳴奏着. 后者由主部在全奏中的陈述来开始(正如它在例 26 的音乐之后在呈示部中展开一样).

随后的再現部的发展很寬广，至于轉向最后的 Andante sostenuto 的过程以及这个 Andante 本身，在第二版中都沒有改动.

在对第二交响曲第一乐章第一版作总結性的評价时，应当着重指出两个很重要的(虽然就它們的意义来說是对立的)情况(自然要把轉用到第二版的东西，首先是序奏和結尾，按下不談).

一方面，第一版的十分独創、大胆的創造性探索和敢作敢为的精神是无可怀疑的. 它們表現在浪漫曲-歌曲因素的交响乐化上，表現在将这种歌曲因素和威武的号声加以对照的手法上，表現在对于規模宏大的交响乐創作結构的追求上，表現在一些个别的音調、节奏、音色的新发現上(这些新发現預示着，例如，第四交响曲的各种不同的因素).

但是，另一方面，不能不承認，所有这些探索和敢作敢为的精

种都沒有使作者面临的任务获得有把握的、完满的解决．許多东西暂时还仿佛是草稿性的、不完善的．例如，主部的浪漫曲主題和序奏的对比过于直綫化，同时又沒有給 Allegro 提供出有力的力度方面的推动因素．副部的主題意义不大，不足以同呈示部第一段富于情緒感染力的“突击”对立起来．加之主題（包括次要的主題）过于丰富，而漫长的陈述亦常有陷于囉嗦的危險．

作曲家最后的处理不能不算是正确而又有远見的．象将来所表明的那样，柴科夫斯基沒有把第一版那些极其独特的发現拋弃掉，沒有把它們完全当作廢品；他不过是把它們“儲备”起来，让它們在一定时期內在創作意識中酝釀成熟并臻于完善．
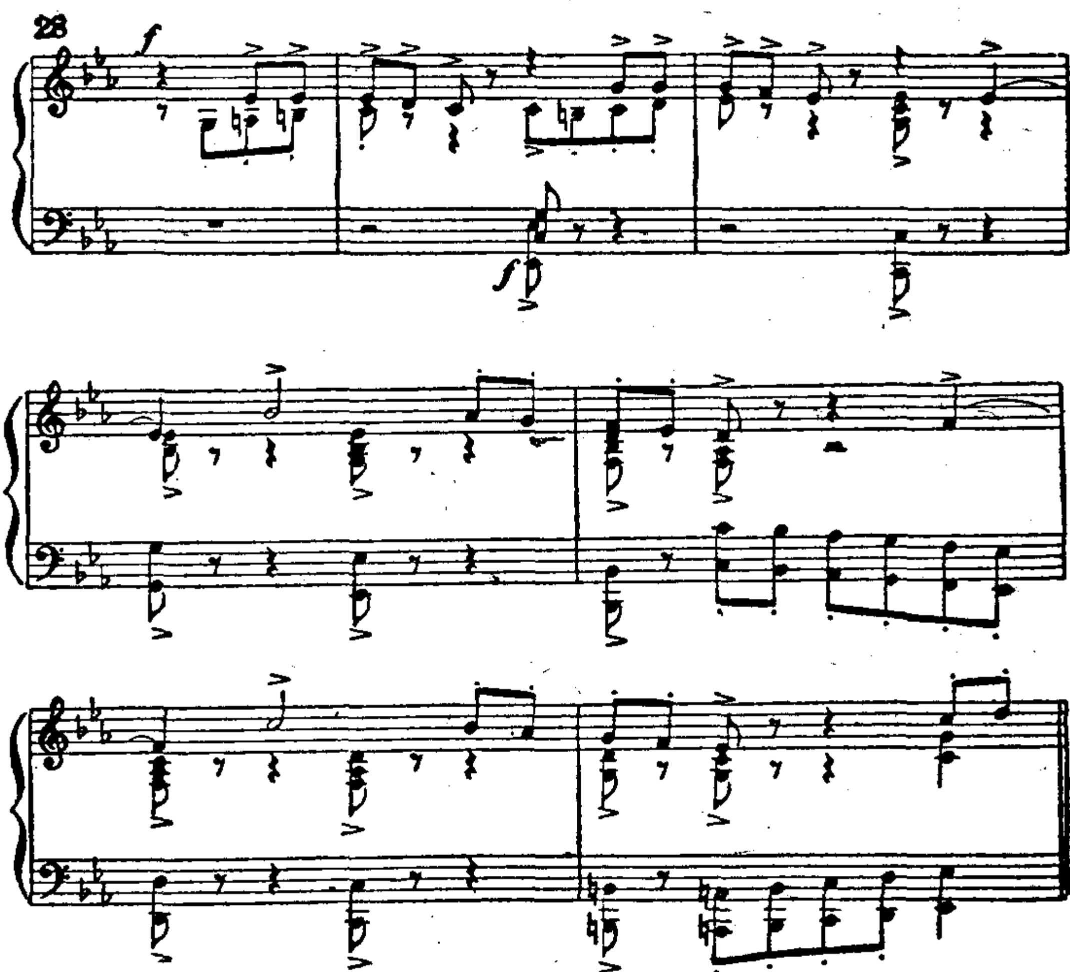
但是柴科夫斯基明白，这些发現就它們原来的样子来說是不能令人滿意的，因为它們許下的东西多于实际上提供出来的东西，还沒有达成构思的統一性和目的性；結果，灵感的洋溢和結构上有点矯揉做作的“联結”这两者之間的矛盾就无可避免地产生．❶ 归根到底，柴科夫斯基（在已經写完第四交响曲之后）认为有必要写第二版；第二版应該达到清楚明晰、完美簡洁的境界．

我們且来看看作曲家的改写任务成功到什么程度；为此，让我們回头来看看在两个版本中几乎是完全相同的序奏（Andante sostenuto）的結尾．

从 Allegro 的开头起，在木管乐器的 16 个小节的序奏之后，在法国号的属音持續音上，弦乐器奏出主部有力的主題：

---

❶ 在 1879 年 2 月，塔涅耶夫在他关于柴科夫斯基的备忘的小册子中指出：“关于第二交响曲第一乐章，他自已說是“室內乐作品”（見《謝・伊・塔涅耶夫》，1925 年莫斯科–列宁格勒版，74 頁）．大概柴科夫斯基指的正是这些“联結”以及丰富的对位，这些对位法还沒有完全运用自如．



这个主部和第一版的主部之間的差别是十分重要的. 第二版的主题个人风格較弱,它保持着古典风格,并使人想起貝多芬的主题. 同时,这个主题(不同于第一版的主部)在音調上近于序奏的民歌主题. 最后,第二版的主部很富于力度变化,这就使它能够給发展提供出戏剧性的"推动力".

但更重要的情况是,这个主题更加鮮明突出地揭示出形象构思. 如果説,在第一版的一些片断中可以看出作为一种威严、坚毅的力量的"命运"主题构成过程中的一些特征,那么在第二版的主部中,柴科夫斯基就把这种力量的意象表現得甚为明确. 不錯,作曲家遵循着貝多芬的傳統(虽然在第四交响曲中已經发現了独立

的"命运"的音调公式). 但这种明显的傳統性被音型的明晰与有力补償了(謝·伊·塔涅耶夫否定这个主题,这是未必能够同意的——見上文). 它的簡洁也令人喜爱. 整个主部的陈述只不过用了总譜的四頁紙,在那里,柴科夫斯基成功地表达出带有展开部各种因素的急剧的高潮. 在展开部中,主部第一句底固执的、頑强的、在模进中重复着的歌腔(弦乐器奏出,由木管乐器和法国号的和弦襄鳴来伴奏)着重表現出这个主题威严的、脅迫的特性.

以后,沒有經过什么过渡,就奏出降E大調的副部,作为一种直綫化的对比:

29 双簧管
espress.
單簧管
大管
mf
cresc.
法国号
cresc.
大提琴
小提琴
p
中提琴 大提琴
低音提琴

不难看出,这个主题是柴科夫斯基从第一版的两个主题因素——主部的主题(見例 24)和副部(見例 27)的八分音符音型提煉而成的;而且应当說提煉得很出色(在«叶甫根尼·奥涅金»和第四交响曲中初次創造出使音調变得灵活的手法,这种巨大經驗在这里显示出来了!). 在第二版的副部中(正如在这一版的主部一样),柴科夫斯基达到了鮮明和簡洁的境界,这些优点正是第一版

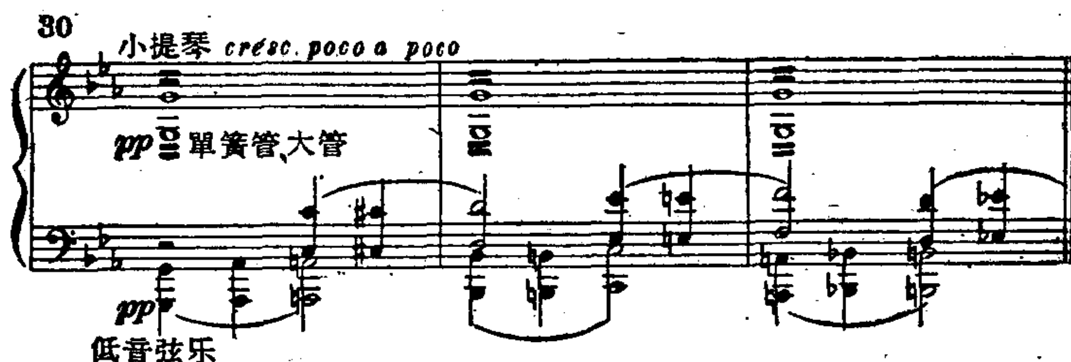
所缺乏的.

例 29 的主題(象阿尔什万格所正确地指出的那样[1]),是"爱情"的主題. 我們說,它近似《罗密欧与朱丽叶》、《暴风雨》、《叶甫根尼·奥涅金》的音調結构,这是显而易見的. 在这里,它作为同正主題(不同于第一版抒情的主部)的对比,显得异常恰当.
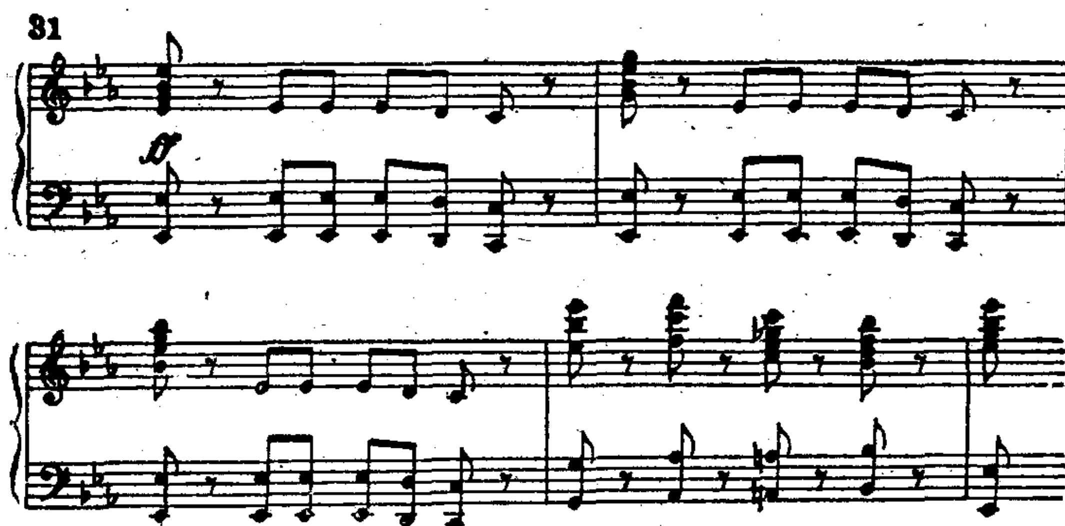
柴科夫斯基不过用了八个小节(見例29)就表达出热情奔放和惘然若失这种完美的形象,这种技巧不能不使人感到惊异. 这就是情感的巨大魅力和病态的脆弱性这整个观念的核心. 各种音調手段都是最典型的,而且全部都用来表达統一的表現目的. 双簧管上行的模进由于大管的下行而加重了对比性的色彩. 高潮的重音由于各种华丽的和声交替而显得很突出. 配器法的造型能力也很出色,它表达出音响的和諧而又有力的漲潮和随后的退潮;同时,弦乐器典雅的音型在管乐器的持續音响中出現,形成一种优美的对比,仿佛和情緒的消沉对立着. 在我們面前的是柴科夫斯基典型的配器法的一个小小的典范. 这种配器法是富于歌調性的、丰美的、生气勃勃的,极能表現情緒热潮的;如果沒有特殊的任务,它和任何枯燥、死板或晦澀的現象都是格格不入的.

副部的发展也很簡洁. 它力求表現明朗的情調,但后来却在低音提琴、单簧管、大管(在小提琴的震音衬托下)奏出的神秘阴郁的模仿进行中喑哑下去:

[1] 見阿尔什万格《分析彼·伊·柴科夫斯基創作的經驗》,1950 年莫斯科-列宁格勒版,135 頁.




在音响重新增强之后，乐队又有力而活潑地奏出主部的歌腔，它們轉到大調上，构成了收束部：
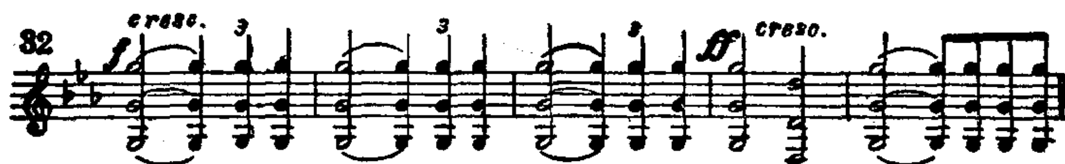



这个片断（正如第一交响曲第一乐章中相似的片断——見例5）使人想起包罗丁音乐中的勇士的形象．《命运》成了对生活的肯定．往后轉入展开部开头的过程十分流暢优美，好象是“不知不覺”似的（从降E大調轉到降D大調）．

这样，在交响曲第二版第一乐章的呈示部中，就明显地表現出符合于柴科夫斯基所特有的音調推动因素的那些形象性的音調基础：（1）民歌的寬宏的忧伤情調；（2）現实、外在世界底威严的、充滿某种强有力的“无上命令”的力量；（3）忧虑惶惑的心灵底温柔而又充滿幻想的抒情。

这些因素热情的发展，就构成了第一乐章的内容．在展开部开头，单簧管(后来是法国号)奏出序奏的歌曲主题，由副部中的八分音符音型低吟着的衬腔来伴奏．❶ 但这个主题沒有継續占着主导地位．主部又重新奏起，它被狂热的民間舞曲圍繞着，而在展开部結束时，它还具有(在属音持續音上)几乎是悲剧的意义．

此后，再現部又有力地奏出“命运的主題”作为自己的主部．副部 (C 大調) 是在以前的各种音色中出現的；它的发展也和以前相似．收束部(也是在C大調上)又重新具有勇士般的力量．

但交响曲的第一乐章并沒有在这里結束．这个相当长的結尾，其意义就是民歌和《爱情》这两个主題的結合和斗爭．特别值得注意的是，法国号 (后来則是法国号和小号) 持續的号声透过它們的对位联結呈現出来：




这些号声不能不認为是第四交响曲中“命运”号声的遙远的、生动的原型❷．在音之搏斗的高潮之后，戏剧性的 c 小調主題就沉寂下去．交响曲第一乐章的結尾用新的配器再現出序奏 (Andante sostenuto) 的片断．法国号 (不象在序奏中用大管) 在低音弦乐器的撥奏衬托下悠揚地唱出民歌主題．后来音响就沉寂下去．由弦乐器主和弦的撥弦来伴奏的大管(主題已从法国号轉到大管上)，凄凉而悲哀地在 c 小調属音上結束这个主題．情緒-形象的发展

❶ 在这里它們仿佛代替了序奏中的三十二分音符音型的功能．

❷ 第一版也有这个插段．

完結了.

在比較第二交响曲第一乐章的第一版和第二版时，应当无条件地选取第二版. 第一版的优点只限于在它的主題和音色方面有新的建树、大胆地“瞻望到未来”，但是，它們还沒有形成一个諧和的整体. 第一版的缺点，不論是內容的还是形式上的，都很严重. 它失之于杂乱和囉嗦，因而中心思想就不够突出，对比也不够鮮明.

相反地，在第二版中，柴科夫斯基取得了三个形象-情緒因素的十分鮮明的对比，也达到了形式簡洁明晰、諧和优美的境界. 第二版反映出第四交响曲的有决定意义的創作經驗. 如果說第二版(写在創作了第四交响曲之后)还沒有达到它的頂峰，那末，其原因应当認为是由于柴科夫斯基的工作无可避免要受旧乐曲的限制.——因为他只是革新了(虽然是大大地革新了!)旧的东西. 但是，卽使是这种革新，也已經大大超越了原来的构思——因此，无論如何也不能同意那些第一版的无条件的拥护者(如阿尔勃列赫特、卡什金、塔涅耶夫)，他們的偏爱应該用习惯力量或者矛盾的气質来解釋.

交响曲的**第二乐章**(Andantino marziale, quasi moderato, Es-dur〔进行曲风的小行板，近于中板，降E大調〕)在交响曲的第二版里也保留下来，沒有改动. 但它的第一版也不是本源. 柴科夫斯基从他已毀掉了的早期歌剧«女水仙»(Ундина)(1869年，弗·阿·索罗古勃据德·拉·莫特-富克的作品〔茹科夫斯基譯〕写成歌剧脚本)最后一幕中借用了第二乐章的音乐；在歌剧里，这种音乐是女水仙和古尔勃兰德的婚礼进行曲. 但应該想到，这首进行曲在轉用于交响曲时曾作了很大的修改. 关于这首进行曲在

交响曲中是否适当的問題，意見是分歧的．尼·德·卡什金認为这首进行曲尽管有着它的一切优点，“但就其性質来說，却不大适合于第一乐章和末乐章．”[1] 相反地，包·弗·阿薩菲耶夫在指出第二交响曲第一乐章的戏剧性时，認为“作曲家用美丽的进行曲风的 Andantino 来解决这种紧張的戏剧性”[2] 是很恰当的．

我們認为，不論这种或那种見解都有部分眞理．进行曲无疑是輕快的，而在第一乐章之后，听起来是更有趣味的（根据对比的原則来判断）．然而，它在这部交响曲中在某种程度上仍然显得不相协調．柴科夫斯基喜欢优美的、和声与配器都很有风趣的、风格化的音乐，这种爱好很强烈——他在各部管弦乐組曲和舞剧中为这种音乐花了很多心血．

关于第三組曲中的諧謔曲，格·阿·拉罗什中肯地写道：在这首諧謔曲中，“柴科夫斯基又重新触动了那根我們从他以前的作品中就已經熟悉了的弦，这个小領域几乎是完全由他开辟出来的；这是一种小巧的、耀武揚威而又滑稽可笑的侏儒底士兵生活，仿佛在我們面前进行軍事調动的，不是粗魯的人世間的士兵，而是溫柔的、小巧的、‘彬彬有礼的爱尔夫’．”[3]（爱尔夫是德国和斯干底納維亚半島神話中的一种善良的精灵．——譯者注．）

Andantino marziale 正是属于这种优美的风格化乐曲的范疇，这些乐曲就其气質来說近于法国的音乐（特别是比捷的音乐），而采·阿·居伊的指責只能說是由于偏見，在他看来，这首进行曲

---

[1] 《紀念彼·伊·柴科夫斯基》文集，1894年莫斯科版，37頁．
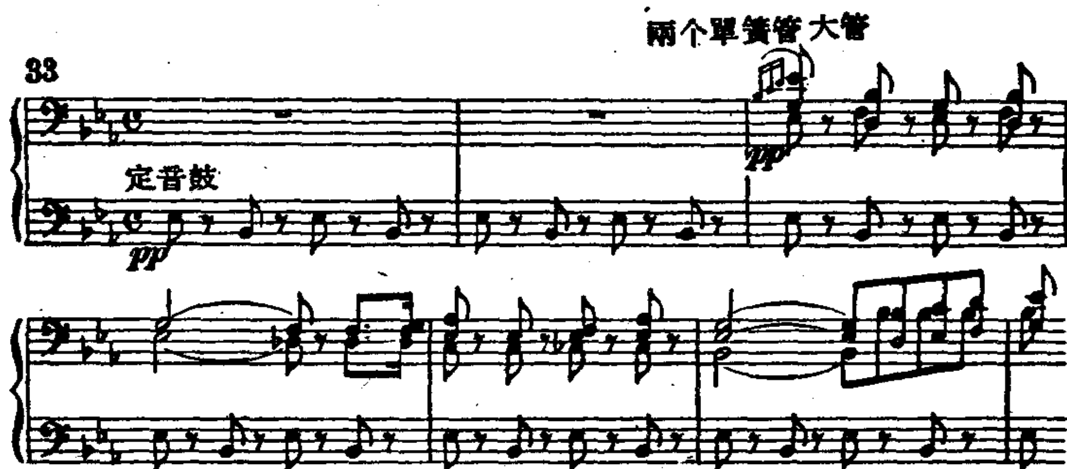
[2] 伊·格列包夫．《柴科夫斯基的器乐創作》，1922年彼得堡版，18頁．

[3] 《拉罗什文集》卷2，第2部分，155頁．

是“粗鲁而平凡”❶的.

拉罗什在 andantino marziale 中看出了幽默的因素❷;在今天,馬尔科夫甚至把它比作《契尔諾莫尔进行曲》和别連捷伊王的进軍❸.(前者是格林卡《鲁斯朗与柳德米拉》中的,后者是里姆斯基-科薩科夫《雪娘》中的.——譯者注.)这种比較看来有点牵强,但无論如何,馬尔科夫暗示出这首进行曲和格林卡音乐的音調关系(它們不止一次地显露出来),在这一点上,他是对的.

从一开始起——在定音鼓均匀持續的打击声以及單簧管与大管若断若續的(就音区来說是阴沉的)音响中就可以感到幽默:
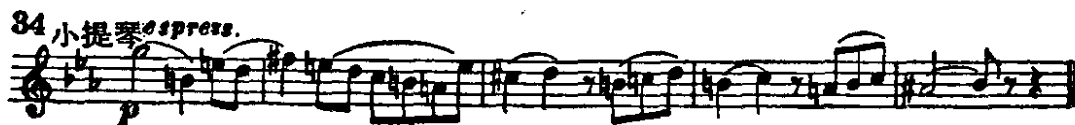



临时轉調至第四級(降A大調),特別是和声大調(降C調,在第5小节)使人想起格林卡的手法.主題的重复由于配器的关系就已經显得色彩变幻无常(小提琴奏出主題,低音提琴奏出持續的伴奏音型,法国号奏出色彩鮮明的衬腔).接着就是一段非常优雅而簡洁的模仿发展;拉罗什在它的过程中看出一个“异常美丽的曲調片

❶ 《圣彼得堡公报》,1874年第59期.

❷ 《拉罗什文集》卷2,第2部分,13,31頁.
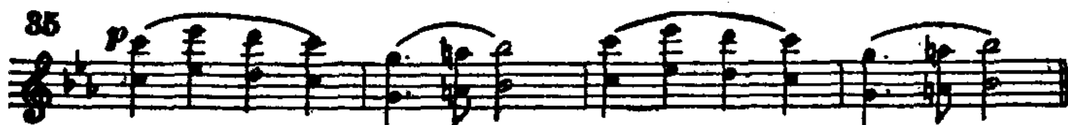
❸ Н. П. 馬尔科夫.《柴科夫斯基的第二交响曲》,1939年列宁格勒爱乐协会版,23頁.

断”，这个片断“带有热情的，仿佛是爱情的痕迹，这样一来，就构成了同 Andantino 第一主题的极为强烈的对比。”❶ 在这个片断的旋律中：




并没有什么特别出色的地方．但配器却极富于詩意的魅力．第一小提琴（以后是大提琴和大管的齐奏）奏出这个曲調，它們諧和如歌的音色（在这个乐章中第一次出現！）在沉重的低音弦乐器、弦乐組的衬腔和单簧管（后来是长笛）富丽的裝飾音衬托下，显得十分突出．进行曲的第一段是由开始主題随后的新进行（現在是由透明的半全奏来奏出，带有大提琴撥奏的旋律华彩）来結束．

第二段由法国号持續的八度音开始．进行曲基本主題中的第二主題在这些八度音的持續音上出現，它很質朴、很眞摯、很富于歌調性；它是由长笛和双簧管在一个八度上奏出来的：




阿尔什万格正确地認为这个主題和交响曲第一乐章序奏的主題有着音調关系❷；应当說，在《女水仙》的进行曲中并沒有这个乐段．这个新主題的音色发展很富于色彩：最初由单簧管奏出，后来則在长笛柔和地吟咏出来的八度三連音（属和弦的上持續音）衬托下由小提琴奏出，接着就是全乐队的“百花齐放”和富于表现力的复調

❶ 《拉罗什文集》，卷2，第2部分，13頁．

❷ 阿尔什万格．《彼·伊·柴科夫斯基創作的經驗》，136頁．

进行．正如在柴科夫斯基的音乐里通常都可以見到的情况一样，歌調的陈述变成他的深切的抒情体驗（带有由低音弦乐器奏出的as 三連音底持續音的簡短插句，在这个插句上，管乐器陈述出第二主題的焦虑不安的变奏）．

进行曲第一主題的再現（三段体曲式的再現段）由于長笛和单簧管的断音响亮而引人注意；以后就是沉重有力的全奏，在全奏之后，曲式就开始收束了！队伍去远了，而且逐漸消失在远方（大管奏出的进行步伐的分散八度，其效果十分出色！）进行曲的主題沉寂下去，但定音鼓却頑强地、虽然也是仅能听見地打出它的节奏型．在終止段中，長笛和大管的大七度优美地抗衡着：

把这支进行曲放在第二交响曲中，在某种程度上显然是不相协調的，但仍然不能把它看成是純粹"风格化的"、組曲性的組成部分．

在进行曲中有几个音調形象因素．其一是对进軍的色彩鮮明而又很客观的描繪．其二是拉罗什发覺的抒情的爱情因素，它虽然象曇花一現地出現了一下，但却相当鮮明（在进行曲主題的呈示段和再現段中）．第三个因素就是民歌风的歌調，它在自己的发展

中着重表現出抒情的意味.

不难看出,这些因素的对比关系显示出它們和第一乐章的形象观念有着一些相似的特征.

交响曲的第三乐章(Scherzo Allegro molto vivace, c-moll〔諧謔曲. 极灵活明快的快板, c小調〕)表現出柴科夫斯基暫时和强力集团相接近.

柏辽兹的戏剧性交响曲《罗密欧与朱丽叶》(1839)中著名的諧謔曲《仙女瑪勃》,吸引了和鼓舞了許多俄罗斯作曲家. 他們感到有必要独立地継承和改造柏辽兹的經驗,把音乐形象从幻想的領域轉到眞实地描写俄罗斯大自然和乡村的領域去.

这个任务被亚·波·包罗丁在他的第一交响曲(1864)的諧謔曲中,在描写俄罗斯舒暢的夏日生活的美妙而又富于詩意的音乐中出色地解决了. 鳥儿和虫儿响亮的鳴声,在这种音响中又貫穿着民歌的摯切的歌調——这就是包罗丁的諧謔曲底音調-形象的基础. 我們还有几种較后期的书面証据,証明这位作曲家的听覺是傾向于这个方面的. 在1866年7月15日給妻子的信中,包罗丁兴高采烈地描写他如何在荒廢了的庄园斯維勃洛沃(在奧斯坦金附近)上散步:这个地方有着它那"一望无际的芬芳而濃密的丛林,在这些丛林中,吸引着你的时而是菩提林,时而是黑叶树;千千万万小虫儿鳴叫着,群集在空中;飞鳥成群地尖叫着,从我們这里飞到远处,消失在密林中……不止我,連媽媽也高兴得感到困倦…….”[1]

对于柴科夫斯基来說,包罗丁第一交响曲的諧謔曲无疑是一

---

[1] 《亚·波·包罗丁书信》,1927-28年莫斯科第一版,87頁.

个范例，在創作我們現在分析的第二交响曲的諧謔曲时起了启发作用．我們补充一下，有一次，在第二交响曲写成之前不久(1871年10月)，米·阿·巴拉基列夫建議柴科夫斯基創作大合唱《夜》，他写道："希望那里将有器乐的諧謔曲，类似《仙女瑪勃》的，描写小虫与蝴蝶的嗡嗡声和它們在夜間的飞迴……．"❶

柴科夫斯基諧謔曲的音乐近似包罗丁諧謔曲的音乐，不論在节奏方面，在中段的急速的"飞翔"与民歌风格的对比方面，或者在細节方面，都是很显著的(例如，柴科夫斯基的諧謔曲里有着富于特色的包罗丁式的"啄音(клевание)❷和包罗丁式的二度音)．

这两首諧謔曲很相似，这虽然是无可怀疑的事实，但它們之間的原则性差别却更为重要．柴科夫斯基諧謔曲中的音底結构比包罗丁諧謔曲中的音底結构要結实得多、分量重得多、粗獷得多．况且在柴科夫斯基那里占主导地位的那种激动不安的情調，是和包罗丁的宁静的客观性相对立的．要看出諧謔曲的这种抒情性并不那么容易，但它确实存在着．在这方面，可以說明問題的是，即使象拉罗什这样敏銳的柴科夫斯基音乐的爱好者，也不止一次地探求过这首諧謔曲的情緒-形象內容．拉罗什在第一次听完这部交响曲之后写道(在1873年2月初)："对这部新交响曲的諧謔曲，我坦白的說，我不了解．我感到它有着非常有趣的、巧妙的和声与节奏，但这种华丽的手法并沒有使我感到激动，而我也不能捉摸到它的总的意象和精神．"❸

❶ 《柴科夫斯基与巴拉基列夫通信集》，69頁．

❷ 穆索尔斯基对包罗丁所运用的在"唧唧作声的"八分音符衬托下奏出来的断断續續的标出了重音的音，是这样来称呼的．

❸ 《拉罗什文集》卷2，第2部分，13頁．

但是，在同年11月底，拉罗什的說法就已經不同了，他指出这首諧謔曲"使您重新怀着听第一乐章时感到的那种激动心情，但它还带有一种特殊的幻想意味——不可遏止地沿着极其陌生的、前所未見的和声道路飞馳……作为一种迅速的、十分急剧的、永无止境的运动底表現（这是音乐艺术最能表达的任务之一），这首諧謔曲是一首杰出的、富于詩意的作品."❶

很久以后，包·弗·阿薩菲耶夫指出了"諧謔曲有着激动的节奏和焦虑不安的幻想意味."❷

我們覺得，說第二交响曲的諧謔曲是幻想性的，这种見解沒有什么根据．这首諧謔曲的音乐是很現实的，但正如我們所說过的那样，它浸透着主观的情緒．和包罗丁不同，柴科夫斯基即使在用色彩富丽的音乐来描写外在世界时，也經常是有"双重意义"的——他使那些在諧謔曲里生动地閃耀着的形象充满了焦虑不安的人声音調的反响．

甚至在柴科夫斯基最客观的形象中也可以感覺到对外界的印象和体驗的"双重意义"，因此上述的拉罗什和阿薩菲耶夫的意見，就不能不称为是十分透徹的了．

在序奏中低音弦乐器向第VI級（as）的短暫的奔馳，就已經是焦虑不安的了．在这之后，最初的12个小节几乎是按古典手法奏出的．后来焦虑不安的情緒在切分的重音上增强着，并且被全奏的有力的收束（在g小調上）所打断．在这个片断重复了之后，可以听見弦乐器奏出的下行变化音构成的神秘的音乐，它是由木管

❶ 《拉罗什文集》卷2，第2部分，31頁．

❷ 伊·格列包夫．《柴科夫斯基的器乐創作》，1922年彼得堡版，18頁．

乐器和法国号的一些短小的断奏音組来伴奏的:

37 小提琴 II、中提琴

双簧管、單簧管

大管、法国号

crese.

單簧管、大管　小提琴 I、大提琴　双簧管、單簧管

这种音乐有点类似格林卡的《魯斯朗与柳德米拉》的一些幻想因素，但是却惶乱和急剧得多（可以感到包罗丁諧謔曲的新傳統）．长笛尖銳的呼喊导向第一小提琴的上行变化音乐句，这个乐句由其余的弦乐器的若断若續的伴奏和长笛与大管尖銳的汩汩声伴和着．在弦乐器的“虫鳥鳴声”之后，又重新是神秘的变化音和震音（見例 37）、小提琴上行的乐句，于是又重新出現虫鳥鳴声……以后就奏出第一小提琴的故意糾纏不休的音型:

38

pp

poco cresc.

这个音型两度被木管乐器、銅管乐器和定音鼓的有力打击所打断，但这个音型（虽然已經縮短了）仍然一再重复着，进入到諧謔曲第一主題的再現段．現在，这个主題在切分的焦慮不安的重音之后，由宏亮的 c 小調收束段来結束．整个乐段由例 37 的音乐开始再重复着．这就是諧謔曲前段的結尾．

在这整整一段的陈述中，不能不听到后来将在第四交响曲的

諧謔曲中和第六交响曲的諧謔进行曲中出現的那些音乐的原型.这种构思的实質就是——頑强地纏扰着心灵的外界印象不断起伏.意識和情緒对它們有时屈服,有时反抗,有时容納,有时又想摆脫.从这里也可以感到那种反映出心灵与現实的严重冲突的內心的焦慮.

在中段(l'istesso tempo,降E大調)里,和諧仿佛是达到了.这种和諧来自烏克兰风的戏謔的民歌,阿尔什万格正确地認为这首民歌开头的配器刻画着"表演着質朴的舞蹈歌調的乡間合唱队."[1]

带有法国号的木管乐器:

39 双簧管

單簧管

大管、法国号

起初以其均匀、穩重的民歌色彩和充实的音响同諧謔曲前段底紛扰的、五色繽紛的色彩对立着.[2]

比較一下这种对比和包罗丁第一交响曲諧謔曲中相应的对比,我們就会看出它們之間有着重大的差別.

[1] 阿尔什万格.《分析彼·伊·柴科夫斯基創作的經驗》,136頁.

[2] 中段的拍子实际上是$\frac{3}{4}$;$\frac{2}{8}$拍子的指示只是为了保持速度的规槙.

在包罗丁那里，代替了諧謔曲前段那种明朗而又欢欣鼓舞的色彩的，是中段的民歌曲調那种宁靜而含蓄的悲伤情調；作为构思基础的是美丽的自然景色和人民的純朴而又偉大的痛苦之間的客观性的对比.

在柴科夫斯基这里就不同了；在这里，整个观念都是主观抒情的. 諧謔曲的前段(小調)給我們刻画出激动不安的印象和体驗. 在中段(大調)里，作曲家仿佛要从民歌中，从乐观明朗的人民世界观中寻找心灵的支柱.

想找寻，但却沒有找到. 在民歌主题作色彩鮮明的第二次进行（它由于小提琴部断奏的旋律华彩而显得色彩富丽）之后，激动不安的重音又闖进来(低音弦乐器上行的变化音乐句，带有长笛和单簧管的回应). 后来，随着主題的再現（听来不无幽默感的单簧管和大管的四重奏)和这个主題在降F大調上的意外的、兴奋热情的陈述(弦乐器的撥奏、长笛断奏的旋律华彩)，和諧仿佛又恢复了. 但它是多么短促啊！在管乐器和弦乐器相互酬答(第四交响曲諧謔曲各种效果的先声！)之后，諧謔曲的前段就重新出現，它又重新循序漸进地重复着以前的各个阶段.

結尾很富于特色. 在定音鼓的仿佛象一个糾纏的念头的持續的三連音上，木管乐器又奏出对中段主題的“回忆”. 它被弦乐器激动不安的切分音打断，然后又重新响起来——但已經远离了. 新的切分音轉入戏剧性的c小調終止段(順便提一下，在这里，弦乐器撥奏的“啄音”和音响象暴风雨般增强着的法国号和小号的二度音，都十分出色).

在上文我們談的大都是諧謔曲的第二版，亦即現在到处用来演奏的版本. 它的第一版也保存了下来. 根据尼·德·卡什金的

回忆，作者在交响曲初次演奏之后，就認为諧謔曲写得不好，"因为在演奏中幷沒有实現他所預想的那种音响的效果."❶

柴科夫斯基在改写諧謔曲时，幷沒有象在交响曲第一乐章中那样作严重的改动. 他主要是改变了配器，使它更加明朗，更加浮突；使节奏更加清晰，有时还使节奏更加有力，某些經过重新配器的細节是很有趣的，它們說明了柴科夫斯基力求使第二版显得更加質朴. 在我們于上文提到的乐队裹鳴和我們在例38引用的主題底間歇音型中，柴科夫斯基起初运用了裝飾得相当过分的長笛短笛、大管、定音鼓和撥奏的低音提琴的結合.

在第二版里，作曲家以管乐器（沒有第二长笛）和定音鼓的音响丰滿的全奏代替了这种毫无中心的結合. 另一个例子就是：在第一版里，弦乐器在降F大調上陈述中段的主題时，以 col legno（弓杆击弦）来奏出；而在第二版中，柴科夫斯基只运用了普通的撥弦.

还有一个特点，在第二版里，柴科夫斯基指示了要重复諧謔曲的整个前段（起初是第一小段，然后是第二小段——見上文），第一版沒有这种重复. 显然，他所以要这样做是想使形式更富于力度变化，因为依靠呈示段的重复，諧謔曲前段的再現段（它不論在第一版或第二版中都沒有重复）就仿佛縮短了.

第二交响曲的末乐章（Moderato assai, Allegro vivo и. т. д. C-dur〔中板. 活潑的快板等等，C大調〕）在第二版中沒有修改，只是有很大删节（将近150个小节）. 这样做显然是为了避免重复，使形式簡練. 它在删节后仍然是很长的.

第二交响曲的末乐章部分地近似第一交响曲的末乐章. 但这

---

❶ «卡什金文集»，94頁.

里并沒有从黑暗轉为光明的思想. 从最初的一些小节起, 末乐章的音乐就充满了朝气勃勃的乐观愉快的精神. 在諧謔曲中沒有体現的东西, 在这里体現出来了, 它和粗獷的民間歌舞, 和节日狂欢的洪流結合在一起.

烏克兰民歌《仙鶴》被选用来做末乐章的中心主題, 因此作者有时也把整部交响曲叫做《仙鶴》. 柴科夫斯基在1873年2月13日給兄弟莫杰斯特的信中指出了交响曲末乐章的民間基础(仿佛轉述了格林卡認为人民是音乐的創造者那句著名的話): "我并沒有把这个成就的荣譽归于我自己, 而是把它归于上述作品眞正的作曲家彼得·格拉西莫維奇(卽达維多夫家在卡門卡庄园的厨子——克列姆辽夫注), 在那时候, 当我創作和演奏《仙鶴》时, 他都經常来到我的身边并且唱和起来."[1] 不論这番話或者末乐章的音乐本身, 都雄辯地証明了柴科夫斯基非常注意和热爱民歌. 根据尤·列·达維多夫的回忆, 柴科夫斯基在末乐章中引用的, 是彼得·格拉西莫維奇唱得不正确的《仙鶴》一曲的音調, 因为他覺得这种唱法是独特的、富有色彩的.

不論在听众或音乐家們那里, 第二交响曲末乐章一下子就获得了很大的成功. 这种成就无疑是超过了整部交响曲的成就的.

持着不同美学观点的同时代的批評家們底言論証明了这一点.

我們已經說过强力集团活动家們怎样喜欢末乐章《仙鶴》. 弗·瓦·斯塔索夫就是最热誠和最經常的贊揚者之一. 斯塔索夫写給柴科夫斯基的信(1872年12月30日和1873年1月21日, 这些

---

[1] 《柴科夫斯基年表》, 90頁.

信是他在上述的里姆斯基-科薩科夫家的晚会上新受感染而写的);特别是他后来发表的一些言論,都証明了这一点.

在《俄罗斯艺术二十五年》(1882-1883)这篇概論里,斯塔索夫把第二交响曲末乐章說成是柴科夫斯基体現民族性因素的一个杰作,是"不論就色彩来說,就写法的技巧来說,或者就幽默感来說",都是"整个俄罗斯学派最重的作品之一."❶

第二交响曲的末乐章也使拉罗什十分兴奋. 拉罗什写道:"尽管交响曲其余各乐章有着出色之美,但在我看来,豪迈而宏偉的末乐章确实使它們暗然失色."❷

在另一处:"……我認为末乐章是整部交响曲的荻冠,它是根据小俄罗斯歌曲《仙鶴》写成的. 它的曲調具有奔放的、几乎是不顧一切的性質. 它在一系列长长的、多式多样的变奏中,乃是极其丰富地展开主題的一个空前的典范."❸ 但拉罗什沒有限于高度評价末乐章的形式方面的技巧,他还正确地把握到末乐章所具有的戏剧性矛盾(这种矛盾預示着第四和第五交响曲末乐章的冲突):"在主題的发展中,柴科夫斯基先生并沒有被它最初的风格所局限,而是以充滿灵感的洞察力在其中看出了常人的眼睛看不見的那个方面——即这个主題有可能取得宏偉的,甚至是雷霆般的特性. 从喧鬧的欢乐情調到沉重有力的和弦底震耳欲聾的打击,这个轉变过程使交响曲的末乐章具有崇高的詩意,而整个末乐章則是以表現出无限欢欣鼓舞的情緒的最后几頁来結束的."❹

---

❶ 《弗·瓦·斯塔索夫三卷集》,卷2,1952年莫斯科版,563-564頁,參見682頁及卷3,746,748頁.

❷ 《拉罗什文集》,卷2,第2部分,12頁.

❸ 同上,31-32頁.

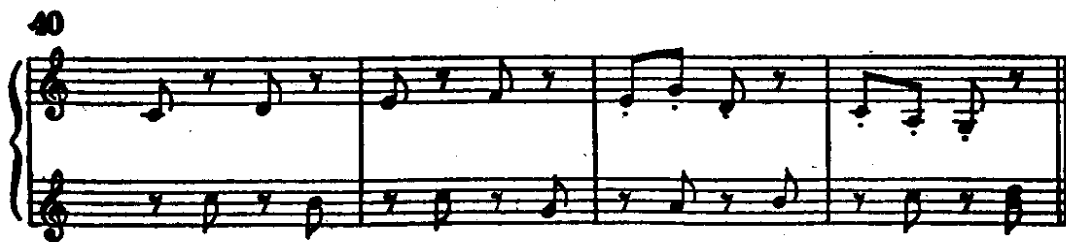
❹ 同上,32頁,參見12頁.

末乐章的特殊重大的意义有时使人把他看成是一个独立的作品．例如，包·弗·阿薩菲耶夫(伊戈尔·格列包夫)写道："民歌主题的展开新穎而又富于独創的技巧(变奏风格!)，使这个末乐章显得如此独特鮮明，以致完全突出于整部交响曲的范圍之外，成为一首独立的乐曲．"[1]

末乐章尽管有着类似的"独立性"，但是，它完成了第二交响曲的整个观念，这种功能还是有决定意义的．

情緒的淳朴、完整、稳定(尽管末乐章有着戏剧性的矛盾)是末乐章的基本特征，它是以这些特征同交响曲前几个乐章对立着的．因此，尽管規模很大，但却很容易掌握和理解它的整个构思．

在洪亮的、貝多芬式的宏大序奏 (Moderato assai) 中，主題是片断地陈述出来的，并被总休止所打断．Allegro vivo 的开头幽默地响起来(特别是从第九小节起)，在那里，主題由第一小提琴若断若續地陈述出来，由第二小提琴和中提琴若断若續的衬腔伴奏：




接着就是用管弦乐的、复調的与和声的手法来把主題加以变化，这些变奏十分独創和十分多样．占主导地位的有时是弦乐器，有时是管乐器，后来它們就融为一体，柴科夫斯基还通过半全奏到全奏来加强管弦乐的力量．某些和声的变奏手法也很巧妙，例如

[1] 伊·格列包夫《柴科夫斯基的器乐創作》，卷2，1922年版，19頁．

用固定的降 VI 級和 VII 級轉入 C 大調:

41

小提琴中提琴 cresc

低音弦乐

双簧管、單簧管

以后(105-112 小节), e 小調的变奏出現了一陣, 但后来音乐又回到 C 大調. 随后在低音部的全音阶片断的頑强进行:

42

mf 小提琴 I
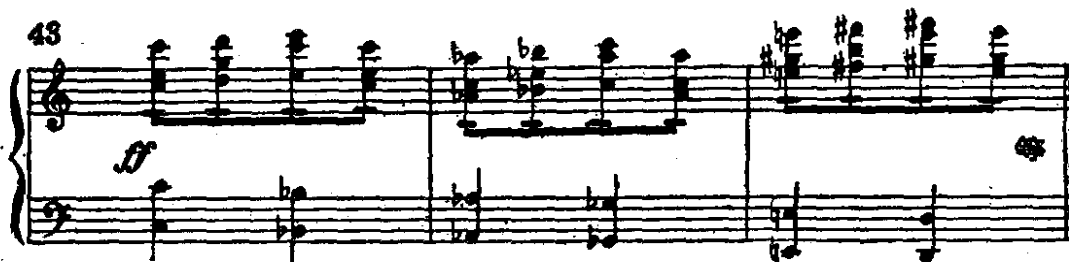
單簧管大管小提琴 II 中提琴

cresc.

mf 低音弦乐
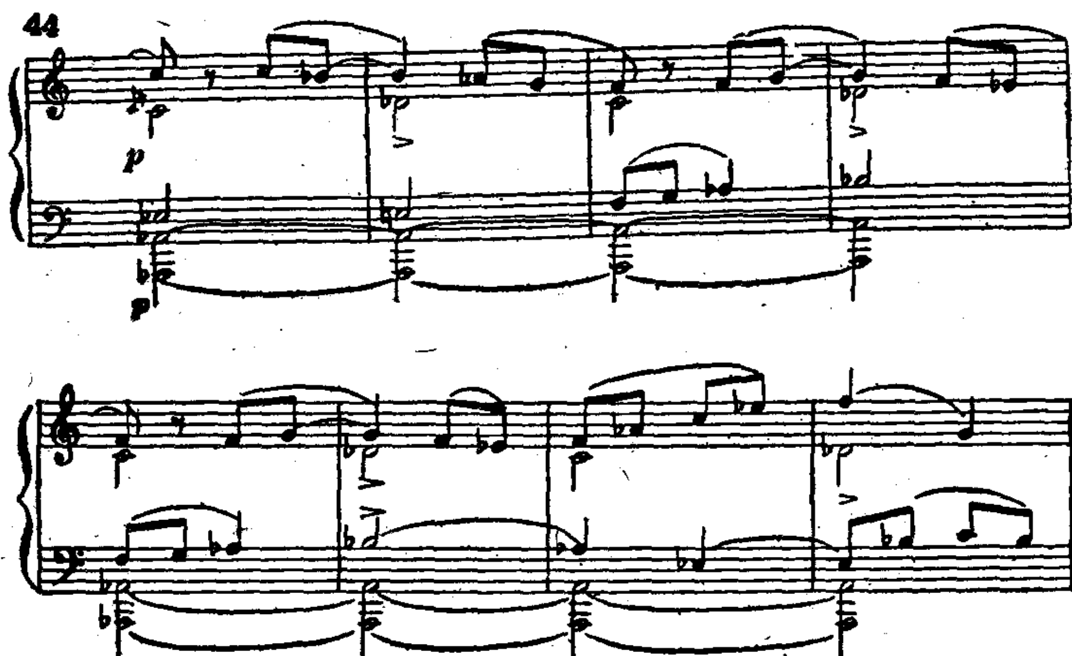
是以事先运用降 VI 級和 VII 級的手法(見例 41)来在邏輯上作好准备的. 这个全音阶插句轉入全奏奏出的、刻画鍾声齐鳴的音乐, 在那里还加上全音阶的下面两个音(e-d), 这就使 E 大調三和弦具有了新的色彩. 在这种刻画鍾声齐鳴的音乐中, 順便提一下, 由于它的管乐器和震顫着的弦乐器的波浪式音型)上行的小号和法国号的号声, 长号、大号和低音提琴奏出的雄强有力的低音部全音級进, 定音鼓的震音, 大鼓和鈸的打击声, 使这段音乐变得色彩富丽), 可以感覺到格林卡《光荣頌》的和声傳統. 因为格林卡在《光

荣頌»里也在C大調上运用了降VI級、VII級、升III級．在格林卡之后，柴科夫斯基运用了同样的降低和升高，就使C大調閃耀着各种雄渾而又乐观愉快的色彩对比；在这些对比中，主和弦与两个变化中介和弦（альтерированная медианта）的換調，显得很突出：




末乐章前段在鈡声齐鳴的高潮上結束．

第二主題是抒情的，起初由弦乐器在降A大調上陈述出来：




民歌风格沒有被破坏，相反地，却被保存了下来，并由持續音和各种衬腔着重表現出来．但抒情的重音异常明显：切分音十分出色地表达出激动的情緒，而四分音符和八分音符的上行乐句則是一陣不可遏止的欢乐的热潮．这是在四周华丽的景色面前，在它的

丰富的色彩面前感到的一种十分高兴的心情.❶

抒情的主题发展着，并由各种对位的衬腔装飾着，但却很快就消失在«仙鹤»的各种新变奏中，«仙鹤»的变奏恢复了节日的熙熙攘攘的气氛．可是在其中却閃現出大雷雨的先兆．这是管乐器和弦乐器的拖得很长的号声，在情緒上类似«魯斯朗与柳德米拉»第一幕契尔諾莫尔出現时的音乐：
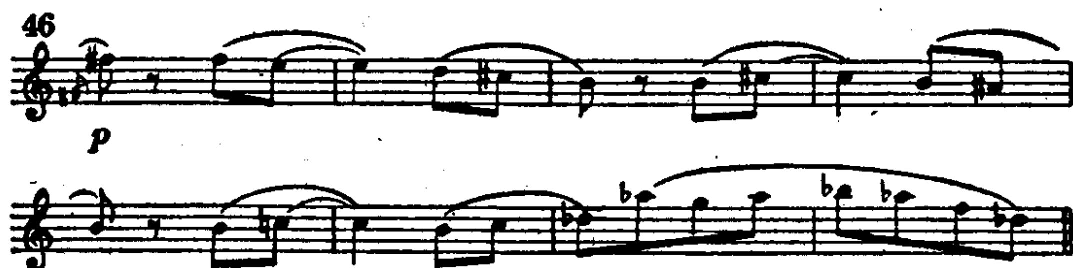



如果我們再把它和«索罗欽市集»比較一下，那么在这里就可以听到使人想起神秘的“紅袍”的音乐．但是，拉罗什在末乐章副部的戏剧性重音中看出“命运”形象的因素，他当然是对的：“……正如在生活中，短暂的狂乐有时被严厉无情的命运打击所代替……”.❷

在这方面，接着的片断很可以說明問題，在那里，«仙鹤»的經过变奏的主题（双簧管和单簧管）起初在小号、低音弦乐器和法国号持續的八度音衬托下，仿佛惘然若失地鳴响着，❸后来，长笛和小提琴奏出了也是經过变奏的、失掉了以前的庄重与和諧的魅力的第二主题：

❶ 我們想起穆索尔斯基在第一部音画«索罗欽市集»中創造了这类对比．在市集場景的音阶之后，奏出了帕拉西抒情的贊叹：“咳，爹爹，这是多么好的带子，多么奇妙……”

❷ «拉罗什文集»卷2，第2部分，12頁．

❸ 使人想起格林卡的«魯斯朗与柳德米拉»中的納伊娜．




它由一些好象是无穷无尽的变化音进行来伴奏.

这种慌乱和惘然若失的情调并沒有立刻就消失. 甚至重新增长起来的节日的狂欢气氛也不能把它驅散——在展开部的一次新的强有力的全奏中,《仙鶴》主题继續不安地鳴响着,音調改变了.

在第一版里,紧接着展开部的是末乐章前段的再現(《仙鶴》的变奏). 在第二版里,柴科夫斯基把这整个再現段删掉了——这样一来,作曲家就获得了双重效果. 首先,罗嗦的危險性消失了(因为尽管幻想十分丰富,但过多地重复簡短明快的《仙鶴》主题,仍会使听众感到厌倦的). 其次,柴科夫斯基使《仙鶴》的不安的变奏(展开部結尾)一下子就轉到具有原来的明朗和諧情调的抒情的第二主题(見例 44),这样就加强了戏剧性的对比和加速了形式的发展.

轉向《命运》的威严的声音,这个过程在再現部中被稍为加长和加强了. 号声本身現在奏得更有威力;此外,它們还被鑼的敲击加强了.

在带有延长号的总休止之后,尽情地表現欢乐情緒的結尾部(Presto)的音响迅速增强着;在結尾部中,《仙鶴》主题又重新刻画出震耳欲聾的鐘声(带有刺耳的短笛嘯声,它們在接近結束时出現),就它的欢乐情緒来說,很接近于格林卡的《光荣頌》和《魯斯朗与柳德米拉》的終場,但是,正如第一交响曲的末乐章一样),它的

特点就是急剧和奔放.

第二交响曲不仅証明作曲家的技巧大大进步了(这种进步表現在形式的宏大、对位法的运用自如和配器的大胆上), 而且也說明柴科夫斯基独特的交响乐风格更进一步地形成了.

不錯, 第一交响曲是表达得較为直率的, 而在第二交响曲中則明显地表現出强力集团的思想和創作傾向的影响. 但是, 尽管受到这种影响, 作为交响乐作曲家的柴科夫斯基的独立性, 在第二交响曲中仍然仿佛在逐步加强着, 而不是减弱着. 第二版(写于取得第四交响曲的有决定意义的、关鍵性的創作經驗之后)使第二交响曲更加接近于柴科夫斯基此后的交响音乐观念, 虽然也沒有丧失它所具备的、作曲家早期的交响乐創作的許多特征.

七十年代初——第二交响曲出現的时候——之所以值得紀念, 是因为俄罗斯音乐中的一些非常巨大的事件发生了, 特别是, 莫·彼·穆索尔斯基完成了《鮑里斯·戈都諾夫》的第二版, 尼·安·里姆斯基-科薩科夫完成了《普斯科夫姑娘》——这是一部就风格和思想来說都有着深刻的人民性的作品. 柴科夫斯基的交响曲也浸透着人民性原則. 但是, 和强力集团接近, 象我們已經說过的, 并沒有中断了柴科夫斯基极其独特的抒情交响乐风格的形成和巩固. 这种风格把个人对幸福的想望和現实的压力对立起来, 并試图在充滿淳朴的奋发精神的人們底群众性情感中找到愉快.

我們回想起七十年代初俄罗斯艺术的矛盾. 在那里有大胆的、徹底的革命民主主义的表現(尼·阿·涅克拉索夫的《俄罗斯妇女》, 1871-1872), 有民粹派的怀疑主义批評的悲哀的結論(格·伊·烏斯宾斯基的《破产》, 1869-1871), 也有对革命的凶恶誹謗(費·米·陀斯托也夫斯基的《群鬼》, 1871-1872)或嘲弄諷刺(阿·

克·托尔斯泰的《快乐的五月时光》,1871). 但还有着单純是对眞理何在、正义何在、幸福何在以及如何选擇誠实的生活道路等問題的忧伤的思考(伊·尼·克拉姆斯科伊的《荒漠上的基督》,1872).

远离革命的柴科夫斯基幷不是激烈反对革命的人. 他热情地想望着諧和,有时天眞地相信它的存在,但更經常是痛苦地感到邪恶的强大. 他虽然尖銳地感到无所适从,感到人的生活意义值得怀疑,感到生活的忧虑重重,但他却意識到人民世界观的力量和严整性,他一再地在这种世界观中寻找满足和支持.

第二交响曲写于烏克兰,不仅浸透着烏克兰的民歌主題,而且也浸透着烏克兰大自然的富饒自由和烏克兰人民的处世态度的幽默和活潑. 同时这也是用烏克兰素材写成的俄罗斯交响曲;它之所以是俄罗斯的,是因为它的观念是由俄罗斯社会的整个发展进程所提出的思想問題和矛盾所决定的.

# 第 三 交 响 曲

(D大調,作品第29号)

柴科夫斯基的交响乐創作,在第三交响曲中还沒有发生决定性的轉折. 但是,第三交响曲在写成之后,沒有象第一和第二交响曲那样再被修改,这个事实說明了这部作品是成熟的.

在第三交响曲之前,柴科夫斯基写过几部很重要的作品. 在交响幻想曲«暴风雨»(1873)中,作曲家把卓越的自然景色描写和眞摯的爱情底抒发鲜明地对照起来. 在第一鋼琴协奏曲(1874-1875)中,柴科夫斯基創造了协奏交响乐风格的无与倫比的典范,这种交响乐风格抒情如歌,而且由于情感极其丰富和多式多样而令人神往. 在歌剧«鉄匠瓦庫拉»(1874)中,柴科夫斯基在树立歌剧的抒情风格方面获得了很大进展,他的抒情交响音乐可以运用的音調因而也扩展了.

第三交响曲是在1875年6月5日在烏索夫(弗·謝·希洛夫斯基在唐波夫省的領地)[1]开始創作的. 大約过了三个星期,交响

[1] 柴科夫斯基很喜欢这个領地,因为它有很宜于散步的林地,而且可以过孤独的生活(見«柴科夫斯基的生活»卷1,368頁).

曲就已經用鋼琴譜形式写好了．随后在烏克兰旅行的时候，柴科夫斯基开始給这部交响曲配器，8月1日在維尔包夫卡（基輔省，达維多夫家）就把配器完成了．

1875年11月7日，在莫斯科«俄罗斯音乐协会»举办的交响乐音乐会上，由尼·格·魯宾什坦指揮初次演奏了这部交响曲．❶交响曲的总譜由出版家彼·伊·尤尔根松在1877年1月印行．

我們在1875年11月12日柴科夫斯基給尼·安·里姆斯基-科薩科夫的信中看到了作者对这部交响曲的十分謙遜的評价："这部交响曲沒有表达出什么特別成功的独創的意象，但在写法方面它却前进了一步．我最滿意第一乐章和两首諧謔曲．"❷

尼·德·卡什金在1890年指出了第三交响曲的結构上的优点，他說，第三交响曲在"风格的統一与完整方面，也許是所有五部交响曲中最出色的．"❸

拉罗什以十分推崇的态度評述第三交响曲；交响曲在彼得堡演奏之后，他写道："柴科夫斯基不断进步．在他的新交响曲中，形式和对位发展达到了他以前任何一部作品都沒有达到的高度……总之，就内容的有力和意义重大来說，就形式的丰富多样来說，就具有独創性的高尚风格来說，就技巧的完美来說，柴科夫斯基先生这部交响曲都是近十年来巨大的音乐現象之一，当然，不仅是在我

---

❶ 在彼得堡的第一次演奏举行于1876年1月24日，在俄罗斯音乐协会交响乐音乐会上，由爱·弗·納普拉夫尼克指揮．这部交响曲的两次演奏都获得了很大的成功．

❷ «柴科夫斯基年表»，120頁．

❸ «俄罗斯評論»，1890年8月号，825頁．卡什金的这段話在柴科夫斯基死后曾被轉载过（見«紀念彼·伊·柴科夫斯基文集»，莫斯科，1894年版，42頁）．

們这里的，而且也是在全欧洲的……”❶

采·阿·居伊对第三交响曲抱着另一种态度．誠然，他指出了这部交响曲有着“眞正的、严肃的趣味”，它“整个来說是有才气的”，但他却說，对柴科夫斯基“我們有权利期待得多多”，并且指責了个别乐章，因此就冲淡了他对这部交响曲的贊揚．❷

第三交响曲的音乐出現了之后，不久就引起了一个法国音乐批評家的关注．据尼·德·卡什金說，这位批評家写了“几乎是外国报刊上的第一篇关于柴科夫斯基的詳尽充实的文章，文中以十分同情的甚至是贊揚的态度詳細分析了这部交响曲．”❸

另一方面，有趣的是，指揮家汉斯·里赫特尔想在1878年演奏第三交响曲，《維也納爱乐协会》的委員会却制止了他，認为“这部交响曲过于俄罗斯化．”❹

苏联的研究家們（阿·叶·布季亚科夫斯基、阿·阿·阿尔什万格及其他人）不止一次地指出了第三交响曲的意义，認为它是柴科夫斯基在第四交响曲中建立起成熟的交响乐风格之前的最后阶段；也指出了这部交响曲的音乐和前两部交响曲的音乐比較起来显得更加完整．

但是（包·弗·阿薩菲耶夫所发表的）另一种意見也是很出色的，它指出了这部交响曲的音乐有着尖銳的矛盾．

阿薩菲耶夫写道：“第三交响曲是組曲风格的❺交响曲，这是

---

❶ 《拉罗什文集》，卷2，第2部分，37-38頁．

❷ 《圣彼得堡公报》，1876年第37期．

❸ 見《紀念彼·伊·柴科夫斯基文集》，1894年莫斯科版，43頁．

❹ 《柴科夫斯基与梅克夫人通信集》，卷1，268頁．

❺ 順便提一下，居伊已經指出了第三交响曲的組曲风格（在上面引述的評論中）．

一部有才气而又很独特的，但却是很怪异的作品；一方面，它是一部有着古典式对称結构的作品，而另一方面，我敢說它也是一部汹涌澎湃的、舒曼式浪漫主义作品……它和《睡美人》、《黑桃皇后》以及在它之前的《鉄匠瓦庫拉》有着心理上和主题上的联系．”阿薩非耶夫在簡略地評述了交响曲各个个别的乐章之后指出：“和其他交响曲比較起来，第三交响曲是柴科夫斯基的創作中的一部十分特殊的作品．个人的因素在这里成了 Andante 的結构中心，因而同前两部交响曲比較起来，結构就占了重要地位：有机的联系取得了，仿佛从中心(d 小調乐章)发射到头尾两个 D 大調乐章……但是，柴科夫斯基把个人內心的冥想的因素隐藏在这样的深处，因而就使头尾两个乐章的戏剧性的和坚毅的实质大为减色．如果把第三乐章消极的冥想当作中心并从它出发，那么这部交响曲的交响性就显得萎靡不振．如果把第一和第五乐章‘光輝的大調’当作交响曲的本质，那么它們就会挤压中間乐章，而对比也就建立不起来．然而，这部交响曲毕竟是极为有趣的．以前我們无故地把它冷落了，它值得重新演奏．它在心理描写方面是极其敏銳的．”[1]

我們認为，阿薩菲耶夫中肯地描述了第三交响曲音乐的矛盾性和不穩定性．在这里旣有显示出进步的迹象，同时也有許多折衷的、解决得不完滿不徹底的地方．后来柴科夫斯基决定借用第三交响曲的片断来作莎士比亚的悲剧《哈姆雷特》的音乐[2]，这一点不是很可以說明問題嗎？

如果說，后来柴科夫斯基把自己的第四交响曲作为标尺，严厉

---

[1] 伊戈尔·格列包夫《柴科夫斯基的器乐創作》，19–20 頁．

[2] 見《柴科夫斯基与尤尔根松通信集》，205，218 頁．

地把他認为不配叫做交响曲的那些作品“否决了”，那末，应当这样設想，在創作第三交响曲的时候，他对于作为一种体裁的交响曲底任务还沒有一个固定不变的看法.
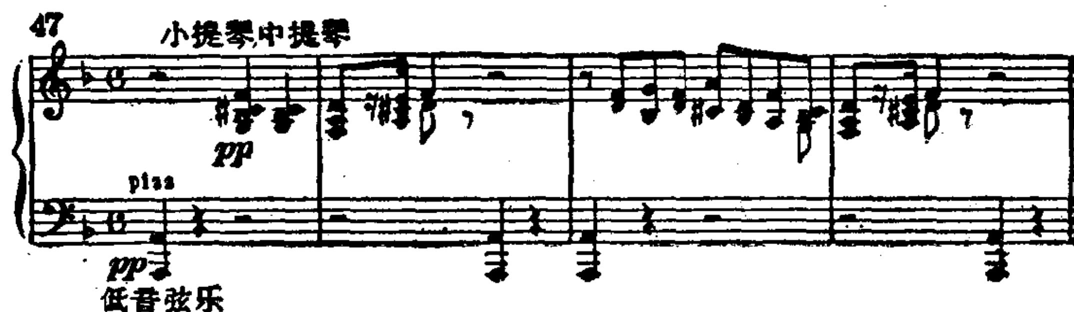
虽然如此，第三交响曲还是比第二交响曲更加明确地描画出了寬广的曲調和交响乐剧作結构相結合的輪廓，描画出了抒情因素和标題因素相結合的輪廓. 特別显著的是抒情音調的(較之前两部交响曲)更为多样和大胆得多的发展. 实质上仍然是同一些音調范圍，只是它們的配置和相互关系不同了. 这些范圍就是:(1)“我”和这位主人公的怨訴、焦慮、抒情的热潮、脆弱而又变幻莫測的感受;(2)家庭晚会的愉快眞摯的亲切的情調，舞会的閑适的詩意;(3)在閑暇时刻随着冥想出現的外界的形象、音响、色彩、气息;(4)巨大的、有力的、粗獷的、无法排遣的整个生活本身.

交响曲的第一乐章(Moderato assai Allegro brillante〔中板. 光輝的快板〕等等，d 小調和 D 大調)由于音調-情緒的組成因素多式多样(几乎是五光十色的)，因而使人深感惊异. 这是一种不安的、变幻无常的状态.

开头(Introduzione, Moderato assai, tempo di marcia funebre〔序奏，中板，葬礼进行曲速度〕)是一首葬礼进行曲，带有低音部的一种描写步伐的、均匀而寂靜的打击声，各种音程狹窄的旋律底凄切音調，延留音的叹息，喑哑的进行曲号声，以及从容不迫的衬腔构成的背景，等等.

1875 年 3 月 9 日，在开始写第三交响曲之前三个月，柴科夫斯基写信对兄弟阿納托里說:“这整个冬天，我經常感到忧郁，有时竟至厌弃生命，想去自杀. 现在，随着春天的来临，这种忧郁症完全停止发作了…….”❶

在序奏的葬祀进行曲中鲜明地反映出这类阴郁的心情．这首进行曲是以卓越的配器技巧陈述出来的．主题起初由弦乐器奏出，它的步态很輕盈：




这个主题美妙地表达出忧伤的、必遭毁灭的情緒，而且形象的效果一下子就給法国号（在沙沙作响的小提琴三連音衬托下）压得低低的、濃厚的音色以及双簧管的呻吟声充实了和加强了．音乐很富于表現力，同时又仿佛是透明的，往后的发展保持着同样的气氛：进行曲主题底冷酷的、凄凉的、死亡性的若断若續的音型由木管乐器（后来由法国号）奏出，而背景则由时而是自然音阶的时而是变化音阶的弦乐器撥弦奏出．这一切就是一种十分蕭索的、阴暗的、仿佛失掉了生命底温暖的形象．甚至与其說是悲哀，不如說是对于死之暗影的麻木感覺底表現．❷
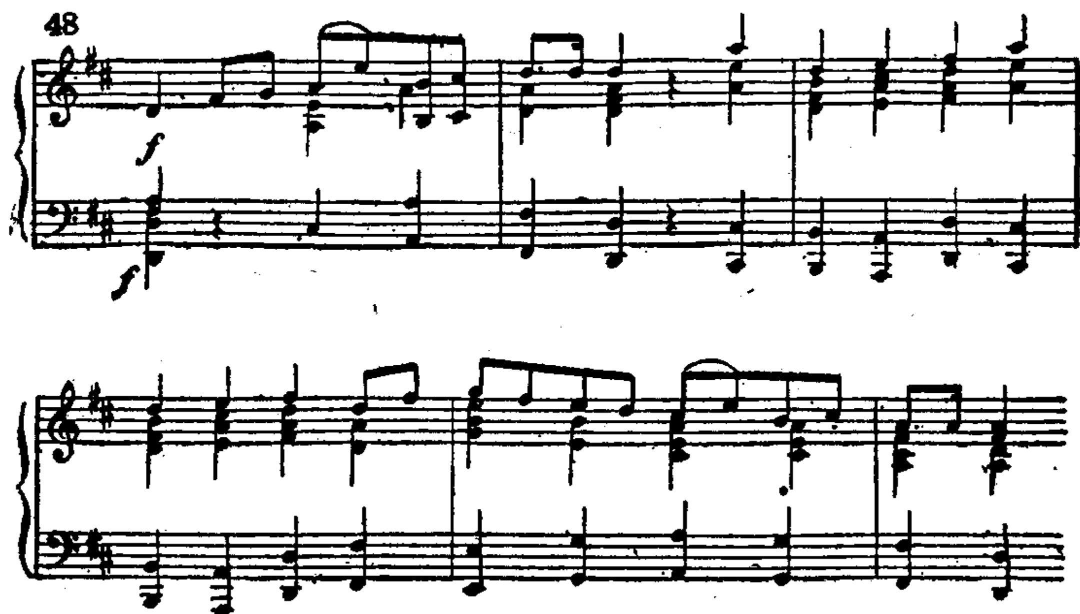
序奏很短．从 Poco a poco acclerando 开始（特别是稍后一些——从第一小提琴、中提琴、长笛和单簧管的上行半音模进开始），就已經可以感覺到有那么一种新的东西意外地到来．

构思是很明显的——这是要表現从黑暗轉向光明、从内心的

❶《柴科夫斯基的生活》，卷 1，459 頁．

❷ 拉罗什曾經指責柴科夫斯基在整个序奏中不当地运用了屬音持續音 la．但这却很好地表达出麻木状态的音乐的富有表現力的特点．

消沉轉向奋发的一个急剧的过程．一种性質完全不同的音乐出現了——这是在柴科夫斯基作品里通常都显得有点"牵强"的那些特征之一． Allegro brillante 开头是急速的进行曲，它一下子就由半全奏(沒有小号、长号、大号和定音鼓)陈述出来：
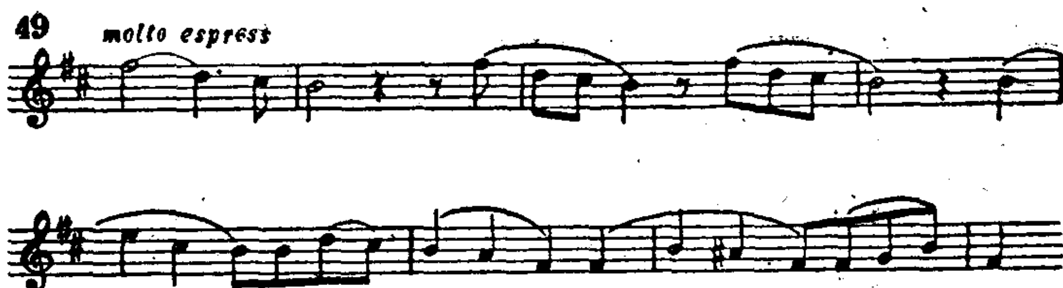



主人公从阴暗忧伤的王国来到生气勃勃的、喧鬧的人群中．他感到自己仿佛被吵鬧得神魂顚倒．但人群的洪流却使他不由自主．在木管乐器和弦乐器奏出各种嘈杂的相互应答的短句(由激动不安的震耳欲聾的号音乐句〔法国号、长笛和双簧管、小号、长笛和短笛〕伴奏)之后，在四分音符(由各种和声的变音交替衬托着)急速进行之后，进行曲主題又重新响起来——現在已經用全奏来奏出，带有沉重的銅管乐器和定音鼓的音响．但它立刻就中断了❶——这是轉入副部去的一个极短促的过程．

双簧管(在稍为减慢了的速度上)陈述出副部：

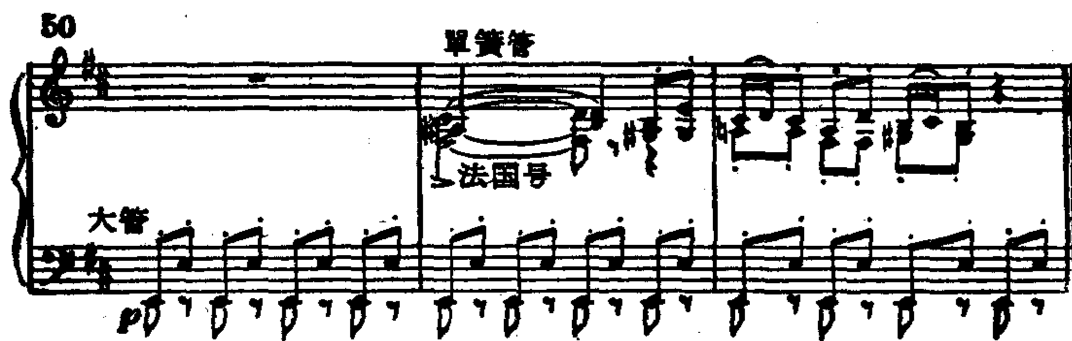
---

❶ 对于第三交响曲第一乐章来說，音乐发展的急剧、突然的轉折是典型的．




它是在弦乐器伴奏的活跃的、类似小夜曲的节奏中奏出来的. 在这个主题中,阿·阿·阿尔什万格正确地看出了"生动的説話音調"的特征.[1] 这个音調十分柔和地咏唱着,同时又不无一点干巴巴的命令的語調;它的这种素質很重要. 柴科夫斯基音乐的最富于表現力的因素——温暖的抒情的情感消失了,它仿佛被意志的律令驅散了.

副部的发展加强着这个主题的意志的因素. 但这段发展也很短. 很快就出現了新的主題和表現因素——在大管奏出的飞跃的八度音上可以听見单簧管的主题——收束部:




这是一段民間舞曲,柴科夫斯基鮮明有力地体現出它的逐漸增强的喧鬧气氛. 民間舞曲在頑强的 mi 持續音上发展,这又成了拉罗什再一次指責作者的一个口实. 但是,在这里柴科夫斯基遵循着强力集团的原則(强力集团是很喜欢用管弦乐持續音的),力求

[1] 阿·阿尔什万格,《分析彼·伊·柴科夫斯基創作的經驗》,139頁.

体現一个明显的形象，即力求表現出民間舞底一种正在增强着的、宏偉而又永久不变的自发力．阿·阿·阿尔什万格把这段民間舞說成是“挑衅性的”．在它里面确实可以听見一种敌意的、威严的、勇猛的东西．只是在从 mi 持續音进入 A 大調主音之后(这一处使人想起第四交响曲的末乐章)，才可以感到一种明朗欢乐的情緒，而長笛短笛的經过句則奏得宛如年青小伙子的呼嘯声．

民間舞曲沉寂下来(听起来仿佛是回声)，接着就轉入交响曲第一乐章的展开部．

展开部非常活跃，而且充满了对位的交織和模仿．应当指出，尽管柴科夫斯基在早期的交响曲中，有时显然是热中于解决复杂的技术任务，❶ 但他已能运用管弦乐对位来实現現实主义的形象目的——即生动地刻画出矛盾因素的斗爭，刻画出从自然界中活生生地观察到的各种杂乱的、五色繽紛的景象．其实，在这种对位法中就已經不知不觉地、但却越来越明确地形成了管弦乐复調的巨大技巧．这种技巧只是在第五，特别是第六交响曲中才获得充分的发展；在那两部交响曲里，它成为一个在造型上多方面地塑造音乐形象的强有力的因素(这一点将在下文談到)．

第一乐章的再現部在写法上加强了．副部的坚毅、严峻的性質更加突出，这不仅是由于运用了新的配器，而且还因为有一个故意弄得很响亮的、音响象“旋风般的”高潮．交响曲第一乐章并沒有在終止部的民間舞上結束，它轉入一个狂热的欢欣鼓舞的尾声，这段尾声带有柴科夫斯基所特有的管弦乐的“鈡声齐鳴．”❷

---

❶ 我們回想一下第一和第二交响曲．

❷ 从細节看来，在这里“格林卡风的”和声大調进行(在 D 大調上的 O 降 IV 級)是很显著的．

由此可見，和柴科夫斯基以前各部交响曲比較起来，第三交响曲第一乐章的形象观念是新穎的．这个观念就是痛苦地集中內心力量的一个明显的成果．可以感覺到作曲家力求一下子，用一次努力就摆脱沉重的体驗．因此，序奏最初的葬祀进行曲就突然轉入 Allegro brillante 的号声和步伐声；因此就产生出副部那种坚毅的、严厉而又沉着的气质．最后，主題也因而发展得很急速，有时甚至显得极端匆促．整个乐章充满了同生活之流、同群众的体驗和愿望、同进行曲与民間舞的自发力相結合的冲动．它的"情节加速发展"的特性仿佛預示出整部交响曲的結論，而第一乐章的尾声也可以当作終局来看．但这只是作曲家的"跑过了头的"冲动所造成的后果．第一乐章虽則显示出这部交响曲的概要，但只是概要而已．在它里面还未涉及柴科夫斯基形象世界的許多經常的組成因素．只是在第一乐章之后，这些因素才显露出来．

第二乐章（Alla tedesca.❶ Allegro moderato e semplice〔德国风．質朴的快板和中板〕，降 B 大調）巩固了圓舞曲在柴科夫斯基各部交响曲的作用．在这方面，把圓舞曲式当作浪漫主义舞蹈音乐的遺产来継承，这一点人們还很少談到．柴科夫斯基所写的圓舞曲是俄国生活底整个抒情的領域的音乐体現．圓舞曲«Alla tedesca»只不过是柴科夫斯基在継承和发展了格林卡的«幻想圓舞曲»那种詩意的抒情风格之后（在第四、第五、第六交响曲和弦乐小夜曲中）写成的那些富丽堂皇的俄罗斯圓舞曲底一个小小的先

❶ 即"德国风"——这里指的是德国圓舞曲傳統．但第三交响曲的圓舞曲并不限于这类的模仿．
后来柴科夫斯基曾用第三交响曲第二乐章来做莎士比亚的悲剧«汉姆莱特»第二幕的間奏曲。

罷罢了.

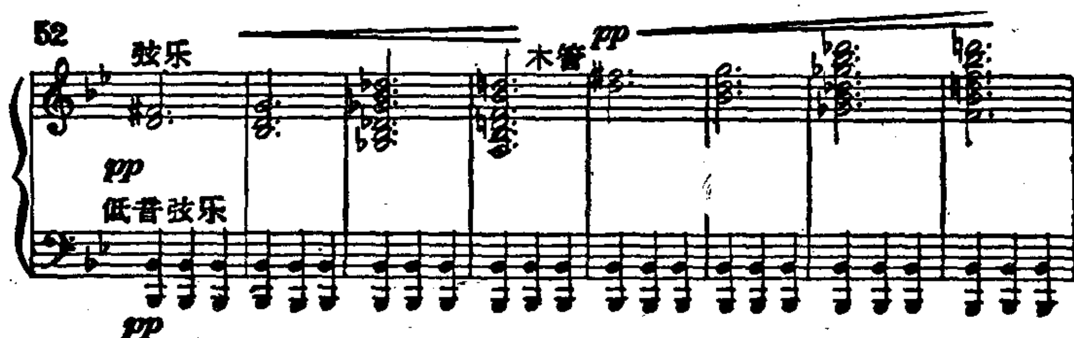
我們如果想到舞会,家庭晚会等等在俄国社会生活里具有什么样的意义,我們就会領会柴科夫斯基各首圓舞曲的丰富的形象实质. 初遇、鍾情、眞摯的交談、含情脉脉的訊許,这种詩意,俄罗斯作家們已經在詩和散文中歌頌过无数次. 柴科夫斯基卓越的浪漫曲«在喧鬧的舞会中»(1878年,据阿·克·托尔斯泰的詞写成)极其簡洁地体現了这种舞会和舞蹈的浪漫气息. 柴科夫斯基在他的短詩«鈴兰»(1878年)里提到,"舞会的喧鬧气氛"是最有代表性、最有生气的生活欢乐之一.

我們重复說一遍,第三交响曲的圓舞曲还沒有柴科夫斯基后期各首圓舞曲所具有的全部丰富內容. 在这首圓舞曲里还有(由标題着重显示出来的)模写的特征,抒情方法还有点表面化. 但是,在一些温柔、宛轉的音調中却明显地表現出个人的风格. 圓舞曲开头的主題:




有着德国市民和諧恬淡的閑逸生活的风味,但是,它几次哀伤地轉为小調,它那些典雅而寬广地发展的衬腔,无声无息地到来的模进,以及弦乐器奏出的歌曲浪濤的鮮明导入(見第38小节)——这一切都使人感到柴科夫斯基的旋律因素、复調与和声的风格. 中段开头有着木管乐器一連串下行的g小調和弦,也同样明显地表現出(如果不是更明显的話)个人的风格. 以后,在紛扰的三連音衬托下出現的衬腔,色彩是这样鮮明,在再現段之前大管的喃喃声又是这样独特!

再現段的一些因素也很有独創性．在这里，抒情的意味在結尾之前被小提琴和长笛諧和如歌的下行乐句大大地加强了．而在結尾中，在低音弦乐器奏出的故意糾纏的四分音符持續音衬托下，圓舞曲各个音型出現了一次．这个背景类似一种固执的、纏扰不休的念头，在这个背景衬托下，忧伤地但却明朗地奏出了弦乐器(后来則是木管乐器)的終止句:




后来一切都沉寂下来——舞蹈的形象消逝了．

总的来説，第三交响曲第二乐章的形象內容底实質，可以确定为透过古老的德国圓舞曲的形式表現出来的俄罗斯抒情音乐．这两种因素当中不論那一个都沒有占主导地位；两者結合起来就描繪出一幅风俗性質的、抒情的、詩意的、刻画各种日常生活印象的图画．

第三乐章(Andante elegiaco〔悲歌风的行板〕，d 小調)，包·弗·阿薩菲耶夫把它叫做“交响曲的悲伤的中心”．❶这种説法是中肯的，因为正是在这个行板中最富于直接的抒情意味．这首先是主人公的独白，很含蓄，很“沉静”，但却有着深刻的表現力．音乐暂时还在某种程度上受到束縛，还远沒有达到后三部交响曲那些最优美、最鮮明的抒情表白的境界．然而可以明显地看到，寬广
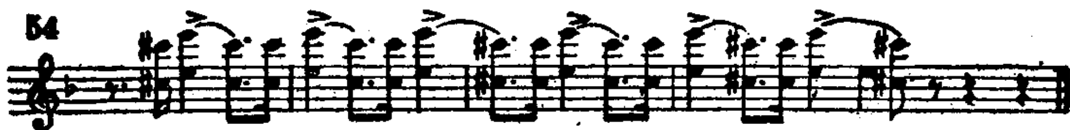
❶ 伊戈尔·格列包夫．«柴科夫斯基的器乐創作»，19 頁．

的曲調在交响音乐中的地位已經确立了起来；每一处都可以看到柴科夫斯基典型的音調（旋律、和声、音色）的萌芽．第一主題以它那悠長、悲哀的乐句：

53 長笛 molto espress.
大管
mf
單簧管
法国号
法国号
撥弦
弦乐
撥弦
小提琴 II 撥弦
p 大管
弦乐 撥弦

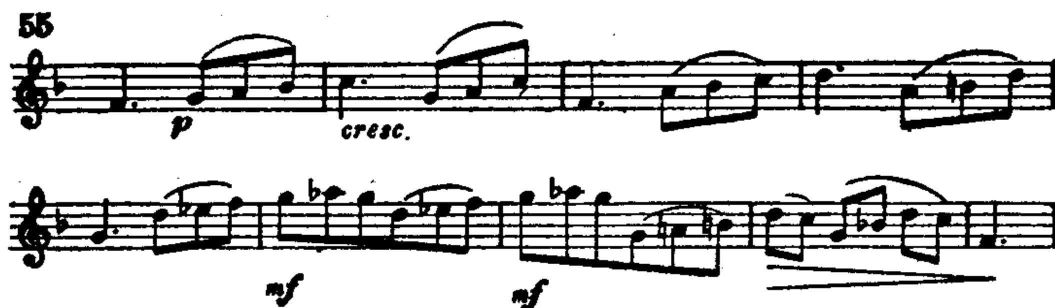
表达出整个乐章的哀伤調子．在这里，不論是运用各种屬音（它們在法国号的回声中奏出）表現出来的叹息音調（вздохи），不論是低音部的反向进行，或者是大管（在它之后是法国号）独奏的凄凉的歌調，都很有特色——在第五和第六交响曲中，这一切都配置得特別有力和特別富于独創性．稍迟一点就奏出了長笛和单簧管的重音，象是轉化为一个糾纏不休的念头的那种外在世界的单調音响：❶

❶ 把这个地方同第一交响曲第二乐章类似的片断（見例14）比較一下是很有趣的．




这些重音是由激动的大提琴上行乐句来伴奏的．中提琴、第一小提琴静静地回应着长笛和单簧管的召唤的音調．于是大管又重新悲哀地歌唱起来，法国号又重新应和它．

随后的 Andante 的降 B 大調乐段是想摆脱消沉情緒底重压的一种尝試．这个乐段的某些片断在旋律进行上是很出色的．它們預示出《叶甫根尼·奥涅金》的风格．下面由第一小提琴和长笛奏出的曲調片断尤其是这样：




順便指出，在 Andante elegiaco 里，柴科夫斯基交响乐风格的歌剧起源非常明显——这段音乐的許多地方以及逐漸扩展然后又逐漸收縮的情緒气息的原則本身，都使人想起歌剧的咏叹調．

第二主題（見例 55）在丰滿的乐队全奏（現在是 D 大調）中的充滿情感的发展，是符合于第一主題的，在音色上加强了的再現段的（現在第一主題的哀伤乐句由长笛和双簧管陈述出来，由低音弦乐器的属音持續音底特意弄得单調的三連音伴奏）．这就是柴科夫斯基所爱好的弦乐器在管乐器和弦三連音的衬托下歌唱的手法．❶

在抒情的高潮和退潮之后就是結尾；一些富于表現力的細节使这个尾声很富有特色．現在法国号（后来是双簧管）奏出那个頑

强的召喚音調(見例54). 随后的收束段底急促震音,由于有着一些过渡和声而显得色彩鮮明,它們象通常一样是有"双重意义"的:它使人联想到一种正在靜止下来的激动情緒和一幅抒情的风景画. 你又会重新感到可以把它比作歌剧咏叹調的結尾:歌手沉默了,而乐队还在奏着. 音乐恢复了起初的悲哀情緒. 大管最后一次哀伤地歌唱着,法国号最后一次地回应它. 大調的終止和弦只是在形式上使音乐变得明朗,而不是发展的結論.

Andante elegiaco 尽管有着許多形容尽致的細节和使人"瞻望"到未来的地方,但仍然不能把它看成是柴科夫斯基最出色的抒情作品. 第三交响曲这个最摯切的乐章,在情緒上仍然受到束縛,仍然沒有表露无遺. 在这里,情感还沒有克服某种羞怯性,这就再一次着重表明了这部交响曲的一个明显的总傾向,卽力图抑制抒情的因素,用意志的努力和誘导心灵注意外界事物的方法为克服个人的因素而进行紧張的斗爭.

但是,这种做法还是沒有达到目的. 在 Andante 中被抑制了的內心的痛苦和焦慮,仿佛需要一个补充的(还不是最后的)乐章.

这个**第四乐章**((Scherzo. Allegro vivo〔諧謔曲、活潑的快板〕, b 小調)是柴科夫斯基交响曲中的現实与梦境、現实与幻想的最动人的結合之一. 包·弗·阿薩菲耶夫早巳指出了諧謔曲"有

---

❶ 柴科夫斯基不止一次地运用了这种管弦乐手法,(我們回想到《罗密欧与朱丽叶》幻想序曲、第五交响曲的行板、第六交响曲的第一乐章和末乐章),这样做有一个明显的目的,就是要用节奏动力的强弱变化(这常常是景色性的背景)和"丰滿的音响"来加强主題抒情的紧張气氛,柴科夫斯基的浪漫曲往往也有类似的三連音"丰滿的音响"(《啊,我的朋友,一句話也不要說》、《为什么?》、《忘記得这样快》、《未来的梦》、《告訴我,樹枝影于下的东西》、《啊,如果您知道》、《溫柔的星星照耀我們》、等等.)

着飘忽不定的幽灵的影子，使人深感惊骇"，❶ 在它里面可以看出"对遥远未来的后果的惊心动魄的預見。"❷

阿·阿·阿尔什万格在分析这首諧謔曲时，❸ 仿佛闡发了阿薩菲耶夫那段簡洁的評述，并正确地指出它是《黑桃皇后》里那些不祥的幻影在这首諧謔曲音乐中的先兆. 特别重要的是阿尔什万格关于中段主題的見解. 他认为这个主題是这部交响曲第一乐章序奏中的葬禮进行曲主題的变体. 这个見解揭示出諧謔曲的形象实質；这些形象迫使人們想起《死的召喚》(如果是用上述信件中柴科夫斯基本人的話来表达的話) 这个原来的命題. 在这首諧謔曲中，死的出現并不是一种悲剧性的情緒，而是对那些动的物象 (枯叶或雪花之类)的一种极其敏銳的观照；这些动的物象带有一种机械性的紛扰，这正好着重表現出它們的內容毫无生命，在肖邦的降b小調奏鳴曲的末乐章中有时也出現了这类形象. 柴科夫斯基的諧謔曲 (特别是它的第一段) 所描写的正是这种形，象虽然描写得很独特.

調性是最哀伤的一种：b小調，在我們的記忆中，这种調性永远和舒伯特、肖邦、格林卡的哀伤的形象相关联.

在序奏的法国号八度音和断奏(由装上弱音器的弦乐器奏出)之后，弦乐器和木管乐器互相对答的音型(見例56)开始隐約出現.

透过这种脆弱、哀伤的装飾音底輕盈的进行，傳来了法国号悠长的持續音，后来又傳来了一些短促的，仿佛在悬求着的法国号独奏乐句(見例 57).

---

❶ 伊·格列包夫.《彼·伊·柴科夫斯基》，1922年彼得堡版，115頁.

❷ 伊·格列包夫.《柴科夫斯基的器乐創作》，19頁.

❸ 阿·阿尔什万格.《分析彼·伊·柴科夫斯基創作的經驗》，141–144頁.

和声一直带着互相对照和互相补充的色彩，但小調一直占着主导地位．这仿佛是一幅描写在秃枝中間呻吟着的秋风的、富于詩意而又令人伤心的图画．

新的阶段上出現了长笛、双簧管和大管在低吟着的单簧管衬托下奏出的、带有嘲弄风味的断音：

这个地方又重新使人想起《魯斯朗与柳德米拉》中的那伊納，并使人預感到《睡美人》中的仙女卡拉包斯．以后就轉到 e 小調上，还保持着幻想意味（“不祥的‘閃爍’，正如恐怖的童話中的幽灵”，——阿·阿·阿尔什万格指出❶）．但是，这完全不是一种使音乐具有奇幻意味的手法，而只是一种极其敏銳的、幻想性联想极其丰富的对現实的感受．紧接在嘲弄风味之后的是全乐队的一击、長笛的迴旋音型的进行和最初的 b 小調主題的再現．現在这个主題陈述得更加有力，音响更加丰滿；幻影仿佛被現实包藏起来．无怪乎長号的独奏使自己的音調带有民間歌調的风格特征：




这仿佛是在秋色中蕩漾着的歌曲．

但是这个主題的尽情的傾吐并不長——它在 b 小調的下行裝飾乐句中沉寂下来．只剩下大提琴．它們喋喋不休的潺潺声突然轉为法国号的召喚．这就是中段的开头；在中段里，过了一个小节之后就出現了長笛和單簧管的新主題：

60
長笛單簧管
mf
p
法国号

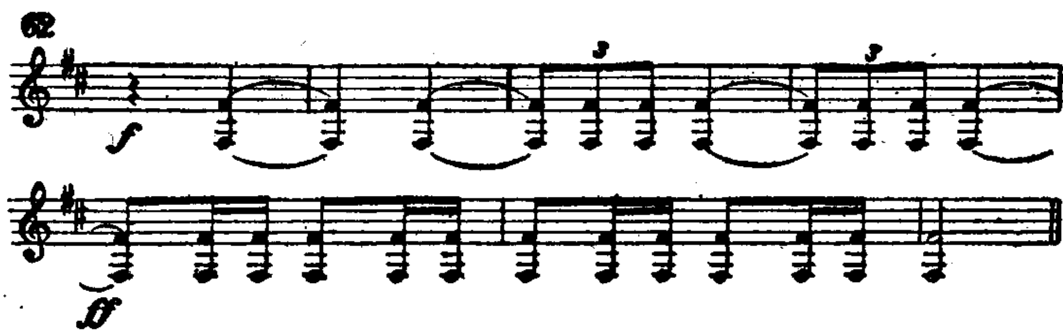
❶ 阿·阿尔什万格．《分析彼·伊·柴科夫斯基創作的經驗》，142 頁．在这里和在以前，幻想性是由法国号的全音級进强調出来的．

这也是交响曲第一乐章序奏底最初的葬礼进行曲主题中的下述歌腔的变奏:




柴科夫斯基現在把它归入諧謔曲的悲伤形象的范圍,并用同一些和声与音色的变幻无常的色彩来展开它(弦乐器、木管乐器、法国号的互相对答、各种調——g小調、b小調、E大調、a小調、d小調、B大調的迅速交替-对照……). 而这一切都是在一直响着的法国号持續音d的烘托下奏出来的,象在格林卡的《鲁斯朗与柳德米拉》中劫夺柳德米拉的那場戏里一样,法国号的声音是呆滞的.

实質上,在我們面前的是一种猎人的音乐,但这种狩猎却带有叙事詩形象的神秘的色彩. 随后的插段也很出色. 弦乐器喃喃地奏出寬广的琶音. 在它們的衬托下奏出了法国号的严峻、焦慮的号声:




它象是"命运"的声音. 在这里,又重新奏出狩猎风味的(林中的号角)和叙事詩风味的音乐,但音乐却超越了神奇的幻想形象的范圍,表現出柴科夫斯基典型的命題——个人与世界的冲突.

諧謔曲最初的那个主題又重新开始飞快地进行(再現段),但

現在长笛和短笛(后来还有双簧管)的尖銳的重音，却細致地刻画出一个新的衬腔:




再現段往后的进行类似呈示段相应的进行：但在結尾之前又重新可以听見法国号呆滯的召喚声(現在是在基調——b小調的屬音上)，同时，葬礼进行曲的一些歌腔的音型，象是一种回忆，象是中段的回声，奏出了又消失掉．以后是一个簡短的收束段，第一主題的裝飾音悄悄地消逝，終止句的和声非常溫柔优美(II級和升VII級的七和弦轉入被弦乐器的撥弦和定音鼓的輕击所間断的主和弦)．各种幻影都消失了．

整个来說，第三交响曲的諧謔曲非常富于表現力，詩意非常濃厚；又有民間色彩非常显著的抒情风景描繪，有大自然、歌曲和童話的形象；現实和幻想都完全服从于內心情緒的表达．这首諧謔曲的精細的配器技巧具有很大的灵活性，因而使人深感惊异，它达到了柴科夫斯基最卓越的成就的水平．

交响曲的末乐章(Allegro con fuoco. Tempo di pollacca〔热情的快板．波洛涅茲舞曲速度〕等等，D大調)的音乐又重新带有比較外向、比較"牵强"的性質(象第一乐章的一些情况一样)．

拉罗什早就指出了这个末乐章"的缺点是有点枯燥，这种缺点在很大程度上被純熟、华丽的技术手法掩盖起来．"[1]

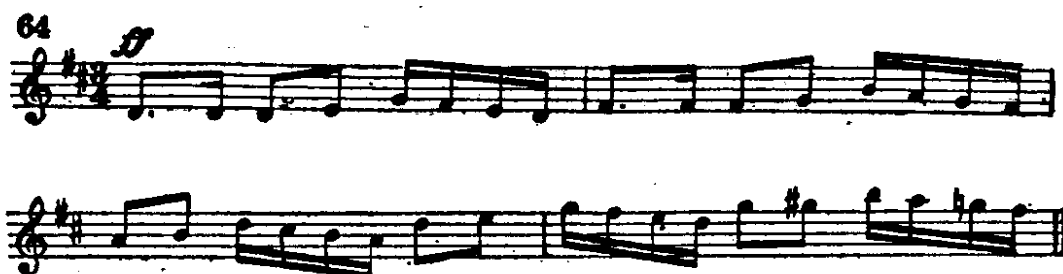
这并不妨碍第三交响曲末乐章成为一首以宏大的規模和技巧

[1] 《拉罗什文集》，卷2，第2部分，37頁。

写成的瑰丽动人的乐曲. 采用了波洛涅兹舞曲, 当然并不意味着和波兰音乐有联系. 这是俄罗斯的波洛涅兹舞曲, 它的节奏型和旋律型(作为一种特定的体裁)早在18世紀末就已經成了辉煌隆重的节日气氛的象征(我們那怕是回想一下«胜利的雷声,裹鳴吧»,就会同意这种說法).

在这一点上,就音乐总的特性来說,第三交响曲的末乐章近似前两部交响曲的末乐章. 广大的人群、生气勃勃的熙熙攘攘的情景,这幅喧鬧的节日音画是以全部典型的音調特性刻画出来的:它有着大量狂烈的十六分音符迴旋音型、极度响亮的或紛扰杂乱的低音部、丰满而响亮的全奏、繁忙的复調摹仿(描繪出嘈杂的人群的五光十色的景象),等等.

末乐章的形式很簡单,有不少迴旋式的进行. 第一主题:




是傳統的波洛涅兹舞曲写法的最典型的范例,但它却是以柴科夫斯基所固有的各种規模宏大的管弦乐对照的风格陈述出来的. 第二主题(A大調)也相当富于傳統风格,它是庄严隆重的游行底表現:

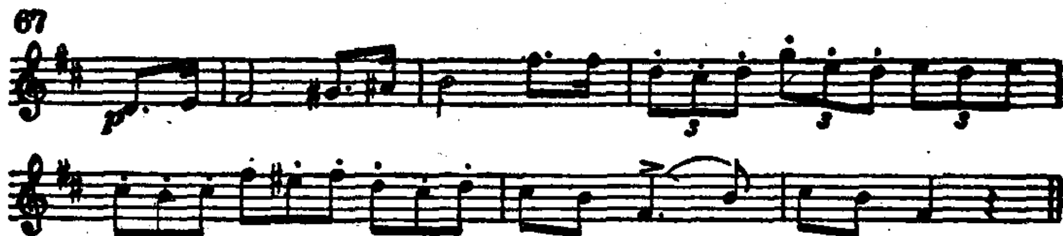



在一些細节上也表現出傳統风格, 例如在下面由第一和第二小提琴奏出的、回复到第一主题去的"威柏式的"音型上:




这类完全不是柴科夫斯基原来的风格所特有的音型，在这里，在傳統的波洛涅兹舞曲的曲式中出现，是十分恰当的.

第一主题的反复很短，很快就被第三主题（b小調）所代替：




它有点近似柴科夫斯基的抒情风格．但在这个主题中，他所固有的音調因素也沒有得到眞正的发展.

以后就是第一主题的第二次反复（这一回由全奏来奏出），这次反复轉入一个十分活潑的賦格段，充滿了各个互相对答的声部的喧响和十六分音符的几乎全不停歇的急速进行．这是一幅描写人群的鲜明而美丽的音画．在高潮之后，音乐就轉入第二主题再一次的雄渾的陈述，然后，第一主题又最后一次响亮地反复.

末乐章的尾声（Presto，急速的瑪祖卡舞曲节奏）終止于华丽的D大調号声上.

这样一来，与其說应当把第三交响曲的末乐章看成是克服了个人的悲痛，不如說应当把它看成是疏远了这种悲痛．就独創性和音乐內容来說，这个末乐章无疑是比不上第一交响曲的末乐章（刻画出从黑暗轉为光明的过程）和第二交响曲的末乐章（刻画出人民性因素的胜利，这种胜利使主人公感到一种抒情的喜悦）．把成熟的作曲技巧搁下不談，就不能不看到，选用波洛涅兹舞曲（和

瑪祖卡舞曲)，这是故意使末乐章的終局轉到描写輝煌隆重的場面的范圍去，轉到与抒情截然地甚至故意地相反的范圍去．但是，这也有它自己的邏輯，因为在这部交响曲的第一乐章中，就已經很明显地表現出作曲家想抑制个人的因素．

第三交响曲是进行深刻而重要的創作探索的一座紀念碑，同时，在它里面(特别是在末乐章)也可以看出缺乏灵感之处，它被强烈的創作意志偸换了．第三交响曲的特质就是不平衡．然而，尽管存在着組曲的特征(多写了一个第五乐章使組曲的特征显得特别显著)，这毕竟是一部交响曲，虽然它沒有提供出十分明确的整体观念的处理．

# 第四交响曲

(f 小調，作品第36号)

柴科夫斯基在第三交响曲之后写成的作品当中，应当說至少有三部成了在通向創作第四交响曲的途程上最重要的創作实驗阶段.

首先是«天鹅湖»(1875-1876)——柴科夫斯基的第一部舞剧.从事巴蕾舞体裁的創作幷解决了巴蕾舞交响音乐的复杂而又极为重要的任务，这就大大地丰富了柴科夫斯基的創作經驗——在提炼造型性丰富的音乐形象方面的創作經驗. 这些音乐形象是和舞蹈特性相关联的，因而就特别容易了解，特别鮮明.

其次，我們要提一下那首瑰丽的管弦乐幻想曲«里米尼的弗兰切斯卡» (1876). 这是一部富于表現力和造型美的标題交响乐杰作. 在«弗兰切斯卡»里，除了音乐具有惊人的画意(这里处处都表現出情緒-风景画的“双重意义”)之外，柴科夫斯基还达到了他前所未有的有力、热情和情感极为悲壮的境界. «弗兰切斯卡»意味着柴科夫斯基在大型曲式方面已經完全摆脫了各种束縛的因素，表明了他已經取得規模寬广而又运用自如的交响乐思維，❶ 在«弗兰切斯卡»中以异乎寻常的力量創造出热烈的追求、深切的抒情、

强烈的絕望、“命运”的无法逃避等情緒形象. 沒有体会到他在这部卓越的交响幻想曲方面的实驗，我們就不可能理解第四交响曲. 柴科夫斯基本人（在他之后还有許多批評家）說过：«弗兰切斯卡»具有“俄罗斯”性格. 这就更进一步地說明了它和第四交响曲之間有着紧密的联系. 也許，把«弗兰切斯卡»的結尾和第四交响曲第一乐章的結尾对照一下，这些联系就会特别明显了.

最后，我們还要提到柴科夫斯基在創作第四交响曲之前写成的一部作品. 它的规模很小，但却意义重大. 这就是鋼琴套曲«四季»（1875-1876）. 它是应約在一个严格规定了的期限內写成的，但却成为柴科夫斯基最好的、最流行的作品之一. «四季»的深刻意义在于它是标題音乐和抒情的俄罗斯器乐风景画（它概括了柴科夫斯基以前在这个方面的各种尝試）的一种丰富的經驗.

在这些作品的基础上，才可能有柴科夫斯基創作活动上的决定性飞跃，即写成他的两部独特的巔峰之作（抒情歌剧«叶甫根尼·奥涅金»和抒情交响曲——第四交响曲）.

第四交响曲是多次的、長期的探求底必然的綜合和結論. 以后，柴科夫斯基的交响乐創作，在色調上，甚至在某些思想命題和情緒色彩的重要特征上都有所改变. 但是，柴科夫斯基正是在第四交响曲中建立了独特的抒情交响乐风格的体系，而且后来也再沒有离开过这个体系. 第四交响曲整个来說是抒情的，但它又沒有違反旧的傳統的交响曲形式. 在它里面，悠长寬广的旋律自由发展的原则和古典的結构原則非常自然地結合起来. 最后，第四

❶ 尤其是，以大量运用模进的方法达到的主題的“情緒的积集”的技术，正是在这里大大地开展了.

交响曲虽然沒有正式的标题，但却是浸透着标题性的；音乐形象极为鮮明．“主观的”标题性在第四交响曲中不仅找到了与自己相适应的非常严整的形式，而且还找到了彻底的現实主义的、为广大听众所理解的音乐思維方式．

第四交响曲的創作在1876年末至1877年初这个冬季开始于莫斯科．快到5月的时候就写成了前三个乐章的草稿．❶ 1877年8月中左右，柴科夫斯基住在卡門卡(在这期間，从7月初至7月底，发生了作曲家整个个人生活中的最痛苦的事件——不幸的結婚)，着手給这部交响曲配器，并在9月12日完成了第一乐章的配器．

以后又中断了两个月．9月間，柴科夫斯基在基輔稍事逗留之后，就回到莫斯科并在音乐学院任教．9月底，柴科夫斯基感到十分痛苦，这是由于不幸的婚姻引起的；起初他想安于現状，但結果又徒劳．他曾試图自杀．9月24日他离开了莫斯科，想“换一下地方”来忘掉一切．彼得堡、柏林、日內瓦、克拉朗、巴黎、佛罗稜薩、罗馬……11月間，柴科夫斯基在罗馬收到了从俄国寄来的第四交响曲的草稿．他到过罗馬之后，接着又到威尼斯和維也納．11月底，柴科夫斯基就在維也納着手給这部交响曲配器，同时又改写它的第一乐章．❷ 改写和配器都有困难，但柴科夫斯基頑强的創作精神日益增强，他日益沉埋于工作．12月9日(公历21日)他从威尼斯(作曲家从維也納回到那里)写信給梅克夫人；在那封信中我們看到：“我以前的任何一部作品都从来不曾給我带来过这样的困难，但我也从来不曾以这样的爱去爱过我的任何一部作品．”❸

---

❶ 在这整段时期內，同时进行着歌剧《叶甫根尼·奧涅金》的創作工作．

❷ 《叶甫根尼·奧涅金》的創作工作継續进行．

❸ 《柴科夫斯基与梅克夫人通信集》，卷1，115-116頁．

12月13日(公历25日)，交响曲第二乐章的配器完成了，而在12月15日(公历27日)諧謔曲的配器也完成了. 以后又重新中断了一个时期. 柴科夫斯基到了米兰、热諾亚，并于1877年12月26日(公历1878年1月7日)在桑-列莫完成了这部交响曲的配器.❶

1878年2月10日(公历22日)在莫斯科«俄罗斯音乐协会»的音乐会上，由尼·格·魯宾什坦指揮初次演奏了第四交响曲. 而在彼得堡，第四交响曲則是于1878年11月25日(公历12月7日)在«俄罗斯音乐协会»的音乐会上由爱·弗·納普拉夫尼克指揮初次演奏的. 第四交响曲这两次"初演"，作者都沒有到場.

交响曲的总譜在1880年8月31日(公历9月12日)由彼·伊·尤尔根松的出版社出版(管弦乐分譜則在1888年才出版).

柴科夫斯基自己很满意他的这部交响曲，甚至認为它比«叶甫根尼·奥涅金»还要好.❷ 柴科夫斯基在这个时期的书信中不止一次地指出，第四交响曲是他最好的作品. 由于柴科夫斯基經常認为最近的作品是最好的作品，所以也許不应当特别重視这种評价. 然而特別重要的是，柴科夫斯基对第四交响曲的喜爱(和他对自己的某些别的作品的喜爱不同)，并沒有随着岁月的消逝冷淡下去，而是持久不变的. 作曲家解释这种喜爱的理由說：第四交响曲是一部非常眞誠的作品.

在1878年3月27日(公历4月8日)写給謝·伊·塔涅耶夫的信中，柴科夫斯基就已經着重指出了："……在这部交响曲中，沒

---

❶ 过了差不多一个月，«叶甫根尼·奥涅金»的創作和配器也完成了.

❷ 例如，見«卡什金文集»，119頁.

有一个乐句……不是經过我深切感受的，沒有一个乐句不是心灵的眞誠吐露的反响．第一乐章的中部也許是例外，其中有一些写得牵强、肤淺和銜接不紧的地方，一句話，有些裝模作样”．❶

过了三年多(在1881年9月13日)，柴科夫斯基写信对梅克夫人說："我还会写出一部象这交响曲那样經过深切感受的作品嗎？"❷

过了七年(在1888年10月2日)，柴科夫斯基又滿怀信心地写信对克·罗瑪諾夫說：第四交响曲是"我最喜爱的作品之一，是从头到尾都在眞正的灵感激发之下，滿怀爱意地、专注地写成的那些作品之一．我的这类作品并不特别多．"❸

由于住在国外的緣故，柴科夫斯基当然就焦急地等待朋友們告訴他有关公众如何对待这部交响曲的消息，但是朋友們却不能使他高兴，柴科夫斯基的激动也变成了委屈和激怒，問題在于这部交响曲的初次演奏(1878年2月10日，在莫斯科)是不成功的．据尼·德·卡什金說，尼·格·魯宾什坦"总是有許多各式各样的事务，看来他沒有时間好好地研究一下这部交响曲……总之，情况是这样的，这部交响曲几乎只是排練了两次就公开演出了，因而演奏得沒精打彩和枯燥乏味；这主要是指揮者自己并沒有領略作品的风格，听众就越发难理解它了；这样一来，这部新作品給人的印象就相当淡薄，和它的內在优点完全不相称．"❹

第四交响曲在彼得堡由爱·弗·納普拉夫尼克指揮演奏时就

❶ «柴科夫斯基与塔涅耶夫通信集»，34頁．

❷ «柴科夫斯基与梅克夫人通信集»，卷2，554頁．

❸ «柴科夫斯基的生活»，卷Ⅱ，275頁．

❹ «卡什金文集»，119-120頁．

好得多了．但是，同样据卡什金的証实，应当認为，只是从弗·伊·索福諾夫在莫斯科演奏这部交响曲的时候(1890)起，它才开始"恢复名誉"，交响曲在公众中的声誉也开始迅速增长．爱·柯隆諾在1880年1月最初奠定了第四交响曲在欧洲的声誉——由于梅克夫人方面的張罗，他在巴黎演奏了这部交响曲．

第四交响曲的手写总譜有"献給我最好的朋友"这样一个小标題．大家知道，彼·伊·柴科夫斯基把梅克夫人看成是这样一位朋友：一个富裕的艺术保护人，个人和作曲家并不相識，在困难和痛苦的1877年里帮助了他，以后在十二年內每年都付給他一笔补助金．在致梅克夫人的信中，柴科夫斯基不只一次地指出过，第四交响曲的音乐內容牵涉到自己与她这位"最好的朋友"的关系．例如，在1879年9月25日的信中我們看到有关这部交响曲的話："音乐作品的題献，从来也沒有比这一次更加严肅和更加真实的意义．我在它里面抒发的，不仅是我自己的感情，而且也是您的感情；事实上，这不是我的，而是我們的[1]交响曲．只有您一个人才能理解并深切感受到我自己在写它的时候所理解和感受到的一切．它永远是我最喜爱的作品，因为它是这样一个时期的紀念碑：当时，在长期的精神病痛之后，在一連串难以忍受的忧伤和絕望的折磨之后，几乎使我整个地瘋狂起来，几乎使我毁灭；然而，突然間在这部交响曲題献的那个人身上，閃耀着复活和幸福的霞光．每当我想到如果命运沒有使我遇到您我将会变得怎么样的时候，我就会感到顫慄．我的一切——生命、向远大目标前进的可能性、自

[1] 在柴科夫斯基給梅克夫人的信中多次地重复着关于第四交响曲是"我們的交响曲"这种說法。

由，以及我从前認为不可能的那种美满的幸福，都是您賜与的．”❶

尽管柴科夫斯基这段話（以及他的一些相似的話）十分热情，但却不应从字面上去理解它．无可爭論地，柴科夫斯基深深感激梅克夫人，因为她提供了物質的帮助，使他能够完全献身于創作．不仅如此，由于有了梅克夫人，柴科夫斯基就得到一个知己的人，她的贊誉大大地鼓舞了作曲家，并促使他以特殊的精力和怀着对自己的信心去工作．最后，梅克夫人是柴科夫斯基的笔友，他很乐意把自己的思想、愿望、意图、欢乐和痛苦告訴这位笔友，認为在她那里經常会得到同情和支持．

尽管情况是这样，但是柴科夫斯基与梅克夫人之間仍然不曾有过眞正的思想上的接近．和密切的通信关系相反，梅克夫人和柴科夫斯基的个人生活并无关系，她实質上只是柴科夫斯基的一个慷慨的保护人和狂热的崇拜者而已．实际上，第四交响曲的題献只是由于感激，其实这部交响曲的內容和柴科夫斯基与梅克夫人的关系是完全无关的．❷

上文已經說过，柴科夫斯基在第四交响曲中第一次确立了独創的抒情交响音乐体裁．这种交响音乐是基于个人的情感經驗并通过抒情而表达出概括的思想感情的．柴科夫斯基同时也确立了相应的抒情歌剧体裁．既然我們已注意到«叶甫根尼·奥涅金»和第四交响曲的美学傾向有着深刻的統一性，那么它們是在“同一时期”內創作的，这种情况就成为可以理解并很可以說明問題的了．

---

❶ «柴科夫斯基与梅克夫人通訊集»，卷2，220頁．

❷ 在这里沒有篇幅来分析这段关系的历史．但我們要指出：永远不見面（显然是害怕失望）这一先决条件，以及柴科夫斯基給亲人們的信中关于梅克夫人的許多怀疑性的（为的是不多說一点）話，都表明了这些关系是不深的．

我們回想到柴科夫斯基在1878年1月2日（公历14日）給謝·伊·塔涅耶夫的信，里面有关于他在«叶甫根尼·奥涅金»一剧中所开創的歌剧艺术新方向的一段話："我写了这部歌剧，因为有一次，有一种无法形容的力量使我想把«奥涅金»中的一切有音乐性的东西都变成音乐．我尽可能地做到了这一点．我怀着无法表达的热情和高兴的心情去工作，很少想到有沒有动作、效果，等等．我唾弃效果……我愿意写任何一部歌剧，在它里面虽然沒有强烈的，意外的效果，但却有和我相类似的人物，他們感受到我也同样感受到并且理解的感情……我要找到根据我經历过或看見过的各种情境冲突构成的、并能深深打动我的心弦的那种亲切而又有力的戏剧．"❶

謝·伊·塔涅耶夫和柴科夫斯基之間关于第四交响曲的通信非常重要．

在1878年3月18日至22日的信中，謝·伊·塔涅耶夫以他所固有的坦率态度談及第四交响曲，一开始就指出了："尽管它里面有着一些出色之处，但我还是比較喜欢别的作品，如«弗兰切斯卡.»"❷

塔涅耶夫所指出的缺点包括：第一乐章过长（他設想第一乐章是标題性的，仿佛具有"交响詩的形式"），它的基本节奏有点令人厌倦；他把末乐章里面的俄罗斯歌曲变奏說成是"沒有什么意思"，并着重指出了他对大量运用舞曲因素感到不滿："……这部交响曲有一个我永远不能容忍的缺点，这就是每一个乐章都有那么一些

❶ «柴科夫斯基与塔涅耶夫通信集»，23-24頁．柴科夫斯基还順带尖銳地批評富丽堂皇的"大歌剧"傳統．

❷ «柴科夫斯基与塔涅耶夫通信集»，31頁．

使人想起巴蕾舞音乐的东西：行板乐章的中段，諧謔曲的中段，以及末乐章中的某些类似进行曲的因素. 在听这部交响曲时，我不由自主地想象到索別珊斯卡娅太太或者希列尔特第二，这就使我心情恶劣起来，妨碍了我欣賞这部交响曲的許多美妙的地方.”[1]

柴科夫斯基在回信（1878年3月27日〔公历4月8日〕）中坚决反对塔涅耶夫的意見.

“我确实不明白您把什么叫做巴蕾舞音乐和为什么您不能容忍它. 巴蕾舞音乐，您指的是任何愉快的、带有民間舞曲节奏的旋律嗎？可是，在这种情况下，您也就不应当容忍貝多芬的大多数交响曲，在它們里面，这种旋律随处都会碰到……总之，我确实不明白，在講到巴蕾舞音乐的时候怎么会包含一种責备的意味！要知道，巴蕾舞音乐并不总是坏的……如果它是好的，那末索別珊斯卡娅是否随着它的旋律起舞，不反正一样嗎？因此我仍然这样想，您不高兴这部交响曲里面的、有着您所不喜欢的巴蕾舞风格的地方，并不是因为它們是巴蕾舞风格的，而是因为它們写得不好. 也許您会完全对，但我还是不明白，为什么在交响曲里不能間或出現一些舞曲旋律，那怕是故意带些粗獷的滑稽情調？我再一次以貝多芬为例，他曾不止一次地追求这种效果.”[2]

就这样，柴科夫斯基坚决地捍卫了第四交响曲中具有一定意义的、极富于民主性的舞曲音調和形式，它們的意义是塔涅耶夫不理解并且不接受的.

柴科夫斯基对标题性問題的意見也同样重要：

---

[1] «柴科夫斯基与塔涅耶夫通信集»，32頁.

[2] 同上，33-34頁.

“至于說到您的批評，說我的交响曲是标題性的，对于这一点我完全同意．我不明白的只是为什么您认为这是缺点．我害怕的却是相反的情况，亦卽我不想写出那种交响乐作品，它們什么也不表現，只是由和弦、节奏和轉調的空洞游戏构成．我的交响曲自然是标題性的，但这种标題却沒有任何可能用文字来叙述出来．这可能会引起人家嘲笑，可能会显得有点滑稽．可是，交响曲，卽一切音乐形式中最抒情的曲式，不正应当是这样的嗎？它不正应当表現一切文字不能表达的，但却是內心想加以表达的东西嗎？然而，我坦白地对您說，我曾天眞地想过：这部交响曲的思想是很明显的，它的构思的总貌是容易了解的，沒有标題的．可是，請您不要以为我想在您面前描繪出一种文字不能表达的深刻情感和偉大的思想．我幷沒有力求表現任何新的思想．实質上，我的交响曲是貝多芬第五交响曲的仿制品；也就是說，我模仿的不是他的乐思，而是基本的意念．您以为如何？第五交响曲里面有标題嗎？不仅有，而且关于它想表現什么这一点，是不可能有所爭論的．这类原則同样也就是我的交响曲的基础，假使您不了解我，那只是因为我不是貝多芬，在这一点上我从来不曾怀疑过．”❶

在上述这段話里，柴科夫斯基清楚明确地肯定了“主观”标題性的抒情交响乐风格底原則．可是，他接着把第四交响曲比作貝多芬的第五交响曲，就有点模糊了問題的实質，这需要加以相当詳細地說明．

大家知道，在上述給謝·伊·塔涅耶夫的信发出之后一个多月，柴科夫斯基在給梅克夫人的信中詳細地闡述了第四交响曲的

❶ «柴科夫斯基与塔涅耶夫通信集»，34 頁．

标題. 我們將在以后分析这部交响曲时引述这个标題. 現在我們要指出的是，給梅克夫人的信里面作者写的标題，只是在一般特征上——在"从黑暗轉向光明"这方面，在战胜"命运的打击"这方面，使柴科夫斯基的第四交响曲可以比作貝多芬的第五交响曲，因为在这两部交响曲的观念里都表現出这种"轉化"和"战胜"。

这一点是未必能够怀疑的，即柴科夫斯基在給謝·伊·塔涅耶夫的信中避免坦率地說話，他指的正是这种很一般化和表面化的比較，而在給梅克夫人的信中，他力求眞誠地說話，就揭示出自己这部交响曲底观念中的一系列极其独特的道德和美学特征. 因此，某些苏維埃时代的研究家們認为作者在給梅克夫人的信中对第四交响曲所作的解釋不是眞誠的，[1] 或者硬要非历史主义地認为这部交响曲的內容接近于貝多芬第五交响曲的內容，[2] 这都是站不住脚的. 柴科夫斯基这部交响曲的音乐表明这种見解是不对的.

柴科夫斯基的同时代人对第四交响曲的实質了解得很肤淺. 有些人甚至試图用"純音乐"的精神来解釋它.[3]

即使是同时代人当中观察力最敏銳的人（如塔涅耶夫和拉罗什），对于第四交响曲的整个极其独特的形象結构也并沒有深刻的

---

[1] 例如見伊·格列包夫.《忆彼得·伊里奇·柴科夫斯基》，1940年列宁格勒-莫斯科版，22頁. 不錯，1888年6月27日柴科夫斯基在自己的日記上写道："我覚得书信从来也不会是完全眞誠的……除了在情感激动的时刻写的信之外，在书信中我从来就不是我自己"，(《柴科夫斯基日記》，213-214頁. 可是，如果相信这种极端的說法，就会整个地否定柴科夫斯基大量书信的証明作用，同时連那些同信件相符合的《日記》也得否定了!

[2] 阿·阿尔什万格.《分析彼·伊·柴科夫斯基的創作的經驗》，152頁.

[3] 例如見《柴科夫斯基年表》，194頁.

理解(作曲家把标题"譯成密碼",这无疑大大增加了我們所面临的任务的困难).

拉罗什的評論(1878)說出了一些中肯的見解和結論. 例如,拉罗什实际上是欢迎柴科夫斯基在第四交响曲中摆脫了"官样文章式的高調",欢迎他把各种形象的矛盾同时表現出来这种大胆的意图. 拉罗什引述了貝多芬的"命运就这样敲門"来解釋序奏的号声,把第四交响曲比作貝多芬的第五交响曲(正如柴科夫斯基自己在給塔涅耶夫的信中一样),暗示出它的标題性. 可是,拉罗什的簡短的評論仍然是肤淺的,有时还不免有点可笑(例如,拉罗什在談到末乐章时,認为其中有"难以置信的喧响的配器",这种配器法又一次証明柴科夫斯基"可以在乐队中大叫大贼,无論如何也不比任何一位作曲家差一些")❶.

弗·瓦·斯塔索夫憑着自己的趣味,也喜欢和重視柴科夫斯基的第四交响曲,同时他也反对把它和貝多芬的第五交响曲相对照,❷可是斯塔索夫幷沒有描述出第四交响曲的特征,只限于稍为評論了一下它的末乐章的形象內容(下文将談到这一点).

在苏維埃时代,由于一系列音乐学家的努力(并根据作者在給梅克夫人的信中写出的标题),对第四交响曲的剧作冲突作出了获得普遍承認的評价,認为这是一个陷于痛苦之中的人底悲剧;这个人渴望幸福,而且力图和人民的世界观与处世态度結合起来,从而忘掉自己的痛苦(如果不是找到这种幸福的話). 如果說这种解釋的庸俗社会学方式(把柴科夫斯基描写成一个"忏悔的貴族"等等)

❶ 《拉罗什文集》,卷2,第2部分,149-150頁.

❷ 弗·瓦·斯塔索夫.《三卷集》,卷3,1952年莫斯科版,748頁.

局限性很大，因而就显得很輕率，那末，就不能不認为另一种在历史与社会意义上最为广泛的解釋是令人信服的了．这种見解認为，第四交响曲的观念是形象地体現出作曲家在深刻地思考生活的意义，考慮是否有可能通过和人們共同的体驗打成一片的办法来克服痛苦．

但是，我們認为第四交响曲的形象是有更加具体的意义的；这种意义并不妨碍而且只会加强在交响曲中占主导地位的抒情因素．

在讲到柴科夫斯基的抒情感时，任何时候都应当着重指出，它的"主观性"并沒有导致主观主义．柴科夫斯基不断地力求把个人的体驗提高到具有普遍意义的高度，想在自己的欢乐和痛苦当中找到一点儿全人类的欢乐和痛苦．在这一点上表現出了柴科夫斯基的抒情感的眞正民主性，它保証了这种抒情获得十分广泛的承認，获得听众持久的喜爱．

1877年柴科夫斯基个人生活上的、强烈的心灵的震蕩，在他的創作中构成了一种戏剧性的情調、一种特殊的紧張气氛和极其强烈的感染力，这是完全无可爭論的．但是他所創造的音乐最終的內容，却不是这样一些个人的激动，而是在抒情中体現出来的許多人的情緒、許多人的生活命运．

因此，我們認为应当指出一些社会历史性事件，它們是在写第四交响曲那几年間发生的．这就是在巴尔干发生的、导致1877-1878年俄土战爭的具有世界意义的事件．

由保加利亚革命委員会发动起来的反对土耳其統治的起义(1876年4月)和土耳其人难以置信地殘酷的鎮压，激起了全世界先进人士的憤怒反应．保加利亚爱国者大量犧牲，这使斯拉夫民

族独立的問題变得特别尖銳．保加利亚人为自由而进行的艰苦斗爭（后来在保加利亚文学的經典作家伊凡·瓦佐夫的长篇小說《軛下》里十分有力和动人地反映了这个斗爭），成了一个有着十分巨大的思想意义和社会意义的因素．

1876年夏爆发的塞尔維亚-土耳其战爭加深了事件的戏剧性．早在1876年秋，俄国就已經进行了局部动員，1877年春，俄国和土耳其之間的軍事行动就开始了．俄国粉碎了土耳其統治者的野心，援助了巴尔干半島上的斯拉夫民族，它促进了保加利亚从几乎有五十年之久的土耳其压迫下解放出来．

因而很自然，先进的俄国社会人士都集中注意1876-1877年的事件．在这种密切的关注里还結合着对斯拉夫民族的兄弟的爱，对压迫者的憎恨，对束縛俄国人民的强大力量的本国反动社会制度的痛苦的思考．沙皇政府对支援斯拉夫民族的运动有所顧慮，就竭力削弱它；但俄国人民群众却对被压迫的斯拉夫民族的前所未聞的苦难寄与热烈的同情．

俄罗斯艺术并沒有置若罔聞．我們要提一下，列·尼·托尔斯泰在1877年結束《安娜·卡列尼娜》时，仿佛追隨着事件的踪迹，把渥倫斯奇打发到巴尔干战場上．在列文同他的客人在波克罗斯克爭論的时候，托尔斯泰通过他譴責了民族間的敌視，这种抗議是很有代表性的．弗·米·格尔申曾当志愿軍到前綫去，并受过伤；在短篇小說《四天》（1877）（这篇作品使他获得第一流文学家的声誉）中发出了他反对殘酷的战爭习惯的热烈呼声．声誉卓著的反軍国主义者弗·瓦·維列夏庚在一連串描写俄土战爭的图画中揭露了战爭的非正义，表現了俄国士兵偉大的堅强意志、勇敢精神和謙遜的英雄主义．由于維列夏庚的名字，就使我們想起莫·彼·

穆索尔斯基，他早在1877年就已用同名的叙事曲来响应維列夏庚的《被遺忘的人》一画，1877年6月，在俄土激战的时候，穆索尔斯基創作了他的《統帅》(《死之歌舞》套曲中的一首)，这是人群在战場上死亡的阴暗的悲剧性形象.

我們只是引述了不多的例子，但仅从它們就足以理解俄罗斯艺术家們对1876-1878年血腥事件的反应是多么活跃；这些事件成了他們以艺术手段来宣傳崇高的人道主义和正义的理由.

至于說到柴科夫斯基，他是曾經以他所固有的敏感注視着这些战爭事件的.

早在1876年秋天，在給阿·伊·达維多娃的信(11月8日)中，他們偷偷地談到俄国軍队的动員，談到11月5日在莫斯科演奏柴科夫斯基的斯拉夫进行曲时所激起了的那次狂烈的爱国主义风暴. 据作曲家的一个同时代人說："全体听众都站起来，許多人跳到椅子上；嗚啦的喊叫混杂着勃拉浮(Bravo〔好极了！〕)的喊叫. 人們一定要重奏一次进行曲，在重奏之后又重新出現了狂烈的风暴. 由于不可能把檢查制度扩大到音乐作品上，柴科夫斯基就得以組成一次在那时仿佛是不可能的、强有力的、社会性的示威活动. 这是1876年中最令人感奋的时刻之一. 在大厅里許多人都哭了."[1]

以后，柴科夫斯基十分密切地关注战爭事件.

1877年8月12日他写信对梅克夫人說："您知道是什么使我有勇气和有决心去战胜恶劣的命运嗎？这是因为我想到，在今天，当整个国家的未来显得十分渺茫，而每一天都有人变成孤儿、許多

[1] 克林博物館档案庫，參見《卡什金文集》，106頁.

家庭变成貧困的时候，你就会为完全沉埋在自己私人的小事情上而感到羞耻．当国内由于共同的事业而血流成河的时候，你就会耻于为自己垂泪．"❶

1877年11月2日(公历14日)，柴科夫斯基从巴黎写信給兄弟莫杰斯特說：現在"俄国人談不上快乐"．

1877年11月18日(公历30日)．柴科夫斯基致梅克夫人的信中的一些話，流露出一种无可奈何的忧郁思想："这場可怕的战爭究竟在什么时候才会結束呢？在战爭中的一些微不足道的成果，是由那么巨大的代价換取来的！而且还要打到敌人完全崩潰为止，这場战爭不可能用妥协和互相讓步来結束．这一方或那一方終須被战敗．可是，当你坐在舒适而明亮的房間里，飽食終日，不会受到恶劣的天气和肉体的痛苦折磨的时候，要求把这样的斗爭进行到底，流尽最后一滴血，这是多么可耻啊！現在是誰也不能免除精神上的痛苦．至于說到我，那我却有一种压抑这种痛苦的强有力的手段，这就是工作，可是，就連工作也总是沒有足够的力量去做．"❷

后一段引文实际上間接地表达出这部交响曲的情緒和思想的构思．柴科夫斯基看待战爭，首先是从它会毁灭許多人的生命这种观点出发的．他把战爭理解为一种可怕的灾难；这种灾难即使是必然的、无可避免的，但也会产生出义务感和自卫感之間的令人极为痛苦的冲突．对于柴科夫斯基来說，"命运"的概念当然比战爭的概念要广泛得多，但战爭也許就是"命运"最高度的、最无情

❶ «柴科夫斯基与梅克夫人通信集»，卷1，39頁．

❷ 同上，卷1，86頁．

的、最严峻的表現.

把战爭理解为最大的灾难，这还沒有穷极其义. 但这是一种正确的理解. 正如任何灾难一样，战爭确实殘害着人的生命，使人們沉淪在痛苦的深渊里.

如果我們旣估計到柴科夫斯基的个人体驗，又估計到 1876-1878年的政治事件在他的創作中的間接反映，如果这样去分析第四交响曲的基本形象的話，那末，其中的許多东西对于我們就会变得特别明晰和具体，特别容易理解了.

交响曲的第一乐章(Andante sostenuto. Moderato con anima〔穩沉的行板. 活跃的中板〕等等，f 小調)，柴科夫斯基自己用这些話来說明："它很复杂，很长；同时我又觉得它是最好的乐章."[1] 在1878年 1 月 1 日(公历 13 日)給尼·格·魯宾什坦的信中，柴科夫斯基指出了"第一乐章有很困难的和逐漸变换的速度"[2] 在 1878年 6 月 24 日柴科夫斯基致梅克夫人的信中，我們看到这样的話：第四交响曲第一乐章"写得和古典的曲式傳統大不相同."[3]

包·弗·阿薩菲耶夫关于第四交响曲第一乐章的戏剧性的見解很中肯："第一乐章的戏剧性发展也許不及第六交响曲的第一乐章(从后者具有比較簡洁的語言这种优越性的角度来看)，可是，就規模的寬广和結构上的大胆(即把弓弦演奏移到中段上，这个中段从当时音乐感受的观点看来是巨大的)来說，这个乐章超越了柴科夫斯基所写的一切作品."[4]

---

[1] «柴科夫斯基与梅克夫人通信集»，卷 1，40 頁. 同見 206 頁和卷 2，134 頁.
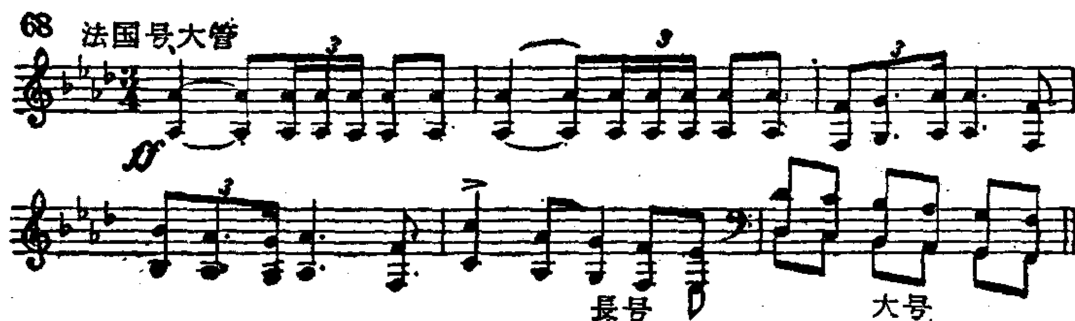
[2] 見«俄罗斯音乐史»文集，卷 1，1942 年莫斯科版，174 頁.

[3] «柴科夫斯基与梅克夫人通信集»，卷 1，375 頁.

[4] 伊·格列包夫. «柴科夫斯基的器乐創作»，20 頁.

在这部交响曲最初的几个小节中(Andante sostenuto的序奏)就已經奏出了一些异常富于表現力的音調——法国号和大管（后来还有小号和木管乐器)的号声.

这种序奏的号声:




作曲家自己用下述的話来說明: ❶"序奏是整部交响曲的核心，无疑地,是主要的思想. 这是噩运，这是那种命运的力量，它妨碍着对幸福的追求,它嫉妒地窺視着,使幸福和安宁的生活不会变得美滿,不会毫无波折,它象达莫克洛夫的宝劍一样挂在头上，并且不断地、經常地纏扰着心灵. 它是不可战胜的,而你也永远不会战胜它."

在柴科夫斯基的音乐里有許多第四交响曲的"命运"主题的先例. 我們可以举出下述这些号声音調为例: 第二交响曲第一乐章結尾中的(見例32),«暴风雨»中的、第三交响曲諧謔曲中的（見例62)、«弗兰切斯卡»中的（在杀害这对情侣那一瞬間之前的号声),等等. ❷ 但第四交响曲的"命运"主题比它的所有先例都要鮮明得

❶ 在以后的叙述中,这部交响曲作者的标题，我們指的是柴科夫斯基于1878年2月17日(公历3月1日)給梅克夫人的信(«柴科夫斯基与梅克夫人通信集»,卷1,217-219頁.

❷ 也有在同一年創作的鮮明的例子——在連斯基死前咏叹調那一場中的法国号的号声.
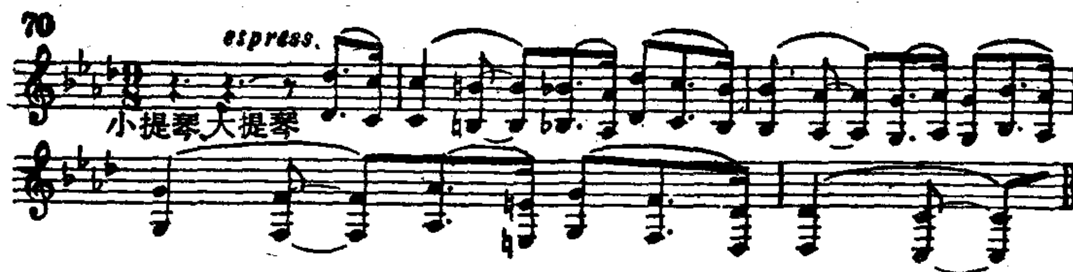
多. 这种鲜明性是音调定型化的成果，是使音调接近于小号的战斗信号类型的成果. ❶ 交响曲序奏的音调很自然地使人产生下列的联想：战争的号声——命令的信号——威严的强迫——命运. 这样一来，“命运”这个观念就成为现实的了.

但柴科夫斯基并不限于簡单地陈述战争的号声. 他还把一种威严有力的声音音调加在这种号声里，并且以相重的敲击——类似尖銳无情的命令的那些七和弦断片——来使效果充满异乎寻常的戏剧性. 后来号声减弱了，仿佛从远方傳来，而随后单簧管和大管的漸漸沉寂下来的乐句：




所表現的已經是个人对“命运”的悲哀痛苦的反应. 这样，序奏的26个小节就以小小的規模包括了暴力和悲哀的整个形象观念.
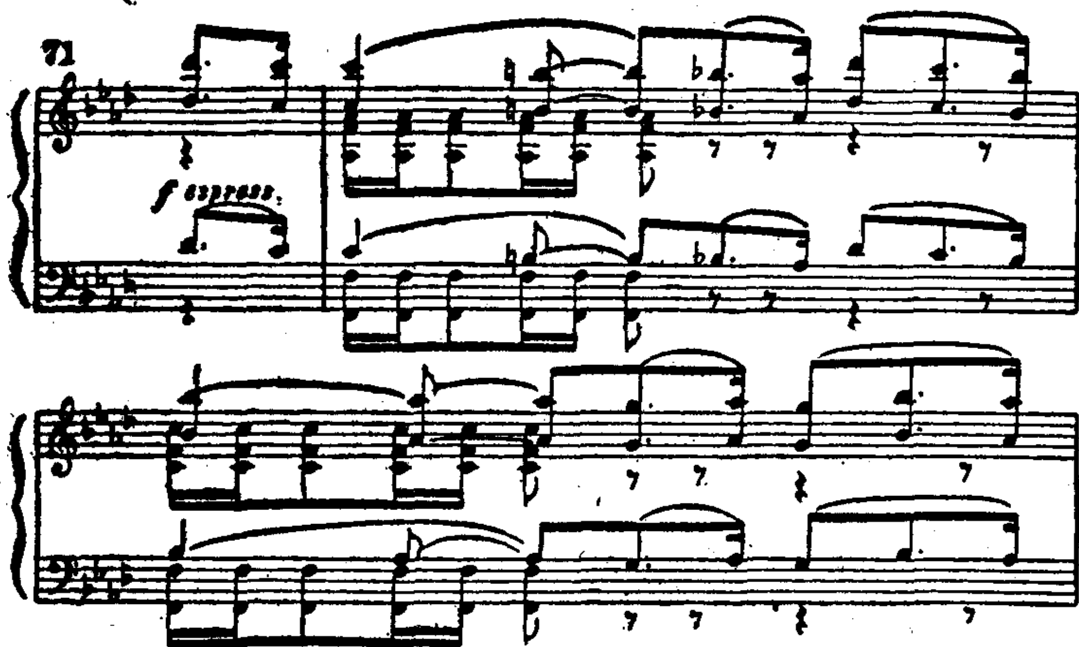
第二个形象是第一乐章的主部(Moderato con anima, in movimento di valse〔活跃的中板，圓舞曲风的进行〕). 在我們面前的：




是柴科夫斯基最典型的、最喜爱的音調和音調华彩：用增强和减弱

❶ 順便指出，类似的号声信号往往也出现在柴科夫斯基的另一些作品里，例如，在他的一些軍队进行曲和典礼进行曲中. 同年写的例子有《叶甫根尼·奥涅金》里揭开軍人格列明家舞会一場的波洛涅兹舞曲的序奏.

抒情的手法以及用經常的、頑强的模进加强起来的二度叹息歌腔(секундовые попевки вздохов-стенаний).❶整个主題由一些很小的歌腔組成,但它在情緒上却是連貫的,因为在許多种色調中反映出統一的情緒. 作者用下述的話来說明这个主題:“……只好听天由命和徒然地发愁”.❷早在主部陈示段的第9小节,这个主題(由木管乐器奏出)的惆悵和焦慮的情緒就已經被弦乐伴奏的号角-大鼓的节奏着重表現出来了;这种节奏又重新使人感到命运的压力:




以后,这个主題的表現实質由一系列不同的力度、节奏和旋律手法(尤其是使人想起«弗兰切斯卡»中的狂风怒号的那种半音級进)着

---

❶ 順便說說,这个主題的某些进行和«斯拉夫进行曲»中的悲哀的塞尔維亚主題的进行同一类型,这也許不是偶然的!

❷ 再把主部的音調和节奏型同柴科夫斯基的浪漫曲«安天乐命»(1874,据恩·弗·謝尔宾娜的詞写成)中的序句和結尾的音乐比較一下,这是不无有趣的. 在这首浪漫曲中,咏唱着一去不复返的往昔和对未来的徒然的期望.

重刻画出来．在这里，应当再一次着重指出柴科夫斯基經常运用的手法之一——旋律綫在音高傾向方面的对比性进行：

72

长笛 双簧管 單簧管

小提琴

大管

中提琴 大提琴

这是一种“独白性的对白”，因为各种情緒重音、加强-减弱等等，当时是不相配合的，但就其本質来説却是統一的．我們应当期待于作曲家的主要是抒情．两种不同的、在客观上对立的或者对比的因素底对白（比如説象在穆索尔斯基的《图画展覽会》中的《两个犹太人》，包罗丁的管弦乐交响音画《在中亚細亚》或里姆斯基-科薩科夫的《凱尔仁涅茨之战》等作品里的对白），不是柴科夫斯基成熟时期的創作风格所特有的，因为它会破坏抒情的表現风格．❶

柴科夫斯基用下述的話来説明主部的发展底情緒內容：“……

凄凉、絕望的感情越来越强烈”．形式发展的巨浪卓越地表現出这种强烈的愁緒底增长；在这些浪濤上一次又一次地出現了最初的叹息歌腔（主部是按照富于力度变化的三段体原則陈述出来的，展开段放在中段里）．

在广闊而有力的情緒浪濤的基础上构成交响乐的形式，这一点在第四交响曲的第一乐章中就已經表現得很清楚、很独特．

副部（降 a 小調）的到来象是情緒发生了变化：“抛开現实，浸沉在梦幻中不是更好一些嗎？”：




这个主題起初是由单簧管在中音区的眞摯动人的音色中，在若断若續的低音部与弦乐器的和弦衬托下陈述出来的；它由长笛典雅的装飾乐句伴奏．謝·伊·塔涅耶夫（还有别的人）不大理解它的“巴蕾舞风格”．相反地，拉罗什虽然微带諷刺地把这个主題称为“音乐的蚱蜢”（因为有跳动的节奏），但却認为它所带来的对比是很适当的．他認为这部交响曲的第一乐章，整个来說有着把“悲剧性的重音和巴蕾舞‘舞姿’的无忧无虑的节奏”对照起来的各种恰当而又感人的对比底結合．❷
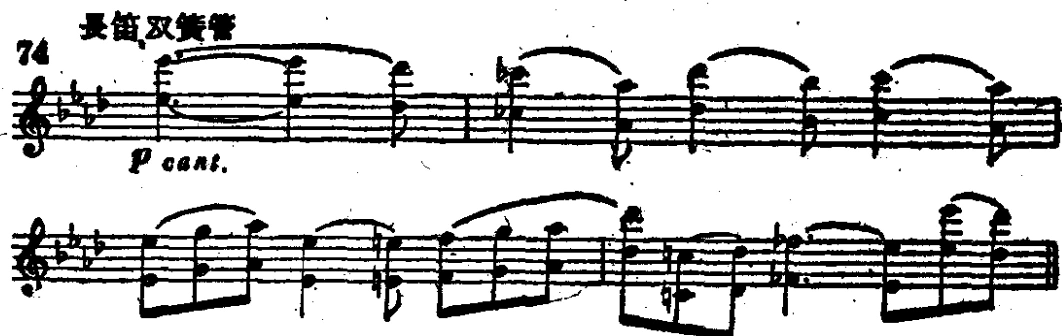
---

❶ 柴科夫斯基在早期的創作阶段不止一次地力求达到这种結合．我們回想起第二交响曲第一乐章的主題的結合、幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》中的《合唱》主題与《爱情》主題同《战斗》主題的結合．后来，在各种不同的主題因素相結合的情况下，柴科夫斯基总是确立起其中的一个主題的主导作用（比如說，《弗兰切斯卡》中《旋风》和《講故事》这两个主題的結合就是如此）．至于說到《命运》主題和《个人》主題的鮮明对立，那在以后（特别是在第六交响曲中），超出这些范圍之外的情况是消失了（《命运》成为个人本身的行为）．

❷ 《拉罗什文集》卷 2，第 2 部，150 頁．

許多音乐家都說(部分是批評，部分是贊同)副部的这个主題有着“巴蕾舞风格”，这不仅不是偶然的，而且还是正确的、深刻的．十分有趣的是，据尼·德·卡什金說，作者曾在这部交响曲的草稿上写上“Souvenir d'un bal”❶的說明．

在看过上述的所有关于柴科夫斯基的基本音調范疇的叙述之后，这种說明就不仅不足为奇，而且还是十分合乎規律的．舞会和晚会底詩意的、深切感人的魅力(象我們已經說过的)，在柴科夫斯基看来，是經常和生活的悲剧性方面相对立的一种因素．柴科夫斯基从現实本身以及从文艺作品（最偉大的范例就是列·尼·托尔斯泰的长篇小說《战爭与和平》，这部小說从它的題目本身就表現出最有代表性的对立！)中汲取了这种对比．在第四交响曲第一乐章中，和平的、迷人的、令人悠然神往的（虽然也是令人惆悵的）圓舞曲和严峻的、无情的战爭号声的对立，是一种具有巨大的表現力和眞实性的对比．

接着音乐向副部的第二主題发展——通过对和平环境的回忆发展到对人們、对幸福的回忆——同样也很自然．柴科夫斯基繼續闡述标題：“啊，欢乐！至少是，甜蜜的、温柔的梦幻出現了．出現了一个善良、光輝的人，他召喚我們到某一个地方去”：




❶ 即“一个舞会的回忆”．見《紀念彼·伊·柴科夫斯基文集》，1894年莫斯科版，46頁．

作者对例 73 和 74 的主題的文字說明，次序很清楚．其中的第一个主题，音調是优美溫柔的，但仍然相当平淡．在第二主題中却出現了柴科夫斯基心爱的叹息、悬求、怨訴的各种极富于特色的重音（这里是在三度音程上，这就使它們和表情更为强烈的二度“叹息”显然不同）．

圓舞曲底发展是最初的那些因素的合乎邏輯的开展：“多好啊！快板的纏繞的第一主題現在已經多么遙远！而梦幻也逐漸占据了整个心灵．一切阴郁凄涼之情都忘怀了．看，这就是，这就是幸福……”．

其实柴科夫斯基的音乐本身，比这种作者写的說明更为广泛、更为丰富、更为矛盾．作曲家天才地把抒情的欢乐心情和焦慮不安的情緒結合和交織起来；这种忧慮是由于想到“命运”而产生的．这种二重性和情緒的“对位性”統一，在詩意洋溢的展开阶段上就已經可以明显地感覺到；这个阶段是以在定音鼓的 B 大調固定四度音 b—#Fs 衬托下的小提琴三度音来开始的，在那里，从副部的两个主題中継承而来的那种柔美的音調，和主部的不安的进行曲节奏型对立着（在形式上这是收束段）：

75

長笛 双簧管

*pp*
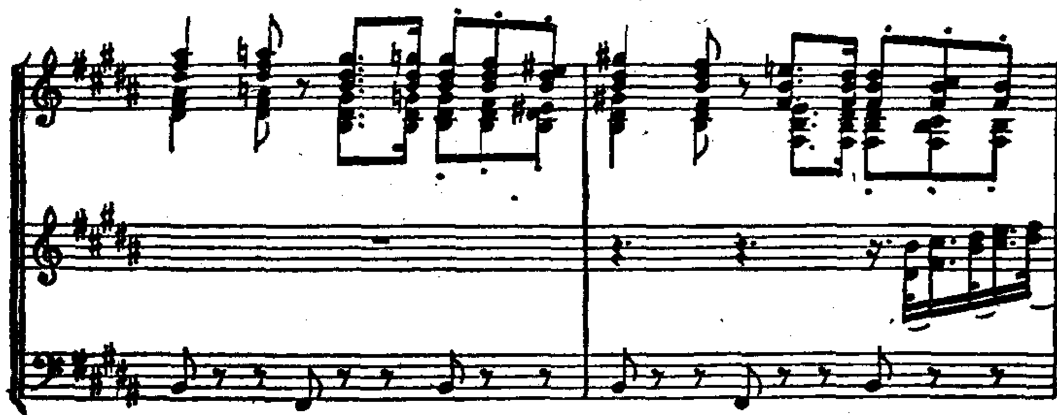
木管

單簧管 大管

小提琴
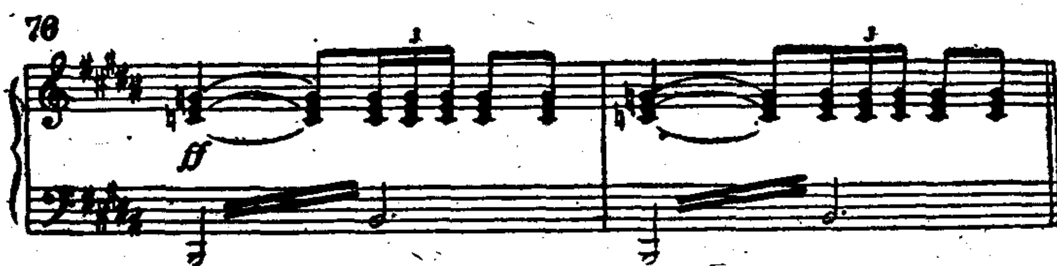
*pp*

定音鼓



悲剧性的感覺并沒有完全消失，它只是被强烈的欢乐情緒暫时推到远处．这种欢乐情緒底寬广的高潮（全奏）是以 Moderato con anima(Tempo del comincio)的速度記号来开始的．这个“幸福”的、狂喜的高潮是虛幻的．因而很自然，在展开部开头“命运”的主题又再現，它由两个小号(在 b 小調上)刺耳地、极其响亮地奏出．“不！这是梦幻，噩运又把你从梦中惊醒”．
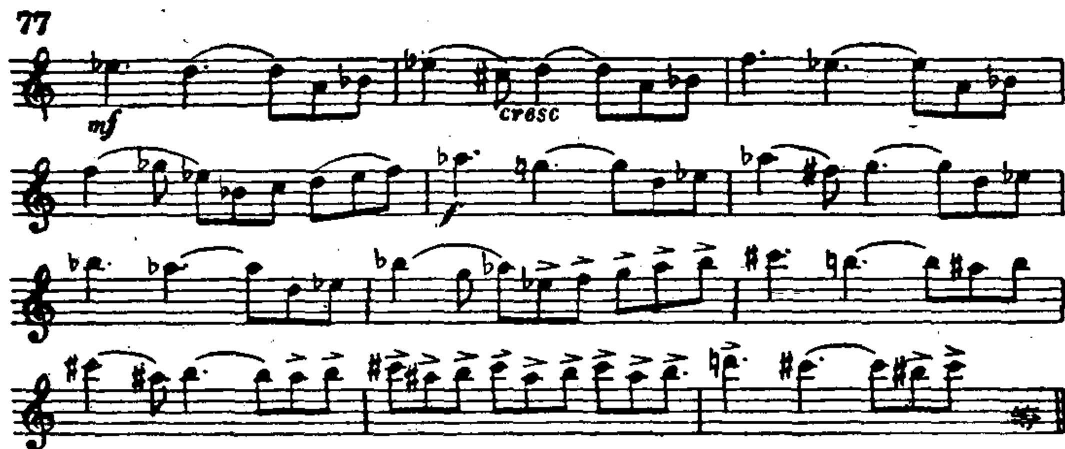
不能不順便提一下命运主题这次新的陈述，它的剧烈的和声效果(在低音部的定音鼓 b 震音衬托下的法国号，单簧管和大管的 C 大調三和弦的号声)：




和包罗丁第二交响曲第一乐章結尾中的相似的和声与音色效果有着直接关系．对于这一点似乎不应有所怀疑，即包罗丁那里的低音部 C 大調号声 b 对柴科夫斯基有所影响．而更为显著的是，它在包罗丁和柴科夫斯基音乐中的形象意义却是直接相反的——在那里是勇士力量的表現，而在这里则是“噩运”的威胁．

从建基于善与恶、自由与暴力的对立的三种基本音調范疇-因素("命运"、忧愁、对幸福的渴望)的进行、对照、轉化和对比当中，就构成了这部交响曲第一乐章往后的整个发展. 除了丰富的幻想和高度的作曲技巧之外，这些基本主題底惊人的鮮明性和形象性，使柴科夫斯基得以建立起一种形式，它尽管很寬广自由，[1] 但却象漫长的情緒波濤开展和收束的过程一样，使人能够极清楚地領会出来.

出現在主題发展过程中的新音調因素，加强了这些主題的效果. 例如展开部中小提琴的持久的上行曲調綫就是柴科夫斯基典型的模进的范例. 这些模进是循序漸进地积聚和集中音調效果的一种手段(在这种情况下，它們是熱烈的悬求底音調因素)：




这类模进(与它們相似的鮮明例子見 b 小調鋼琴协奏曲第一乐章)是柴科夫斯基扩展形式的最重要的因素之一，它們使巨大的結构
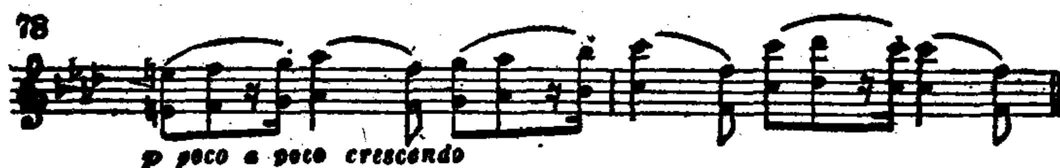
[1] 不論在結构上或調性上都是如此. 例如，在寬广的展开部之后，主部的再現仿佛不知不觉地、不完全地同时轉入了 d 小調（而不象应当的那样轉入 f 小調）. 再現部的主部也是在 d 小調上陈述的. 收束段在再現部中出現在F大調上，而結尾則在 f 小調上写成. 这样，第四交响曲第一乐章总的調性布局就揭示出几个小三度的联系：f-a-b-d-f. 此外，形式的独特性还由命运主題的突入所构成；它們仿佛把陈述切断.

能够由短小的、数量不多的音調因素构成.

柴科夫斯基写道:“因此,整个生活就是沉重的現实和轉瞬即逝的幸福梦幻的不断交替……沒有彼岸……在这个大海中浮游,它暫时还沒有吞沒你,沒有把你卷到海底深处.大概这就是这个乐章的标題.”

柴科夫斯基这些話,当然不应理解为俯首听命地肯定悲观主义.这些話表达出另一种意思:心灵的多愁善感和对幸福的强烈的渴望,但这种渴望却得不到满足.

我們还要指出交响曲第一乐章尾声中的两种加强音調效果的手法底特点.这就是从結尾部 Molto piu mosso 开头起的上行乐句的一些情緒重音(它們类似一个极为激动的人的短促的呼吸):




和三連音的收束性下行模进的哀号,我們在«弗兰切斯卡»結束时也听到跟这种号哭完全相同的音調.不难看出,在两种情况下,柴科夫斯基都取得了逐漸积聚音調的效果.

熱烈的反抗情緒和冷酷无情的命运之間的搏斗,在第四交响曲第一乐章中并沒有結束,实际上誰也沒有获得胜利.这个乐章的源泉——强烈的哀愁极度集中——一方面說明了暴力的强大,另一方面又証明了痛苦的心灵在頑强反抗.它在斗爭中保存了自己的生命力和丰富的情感.
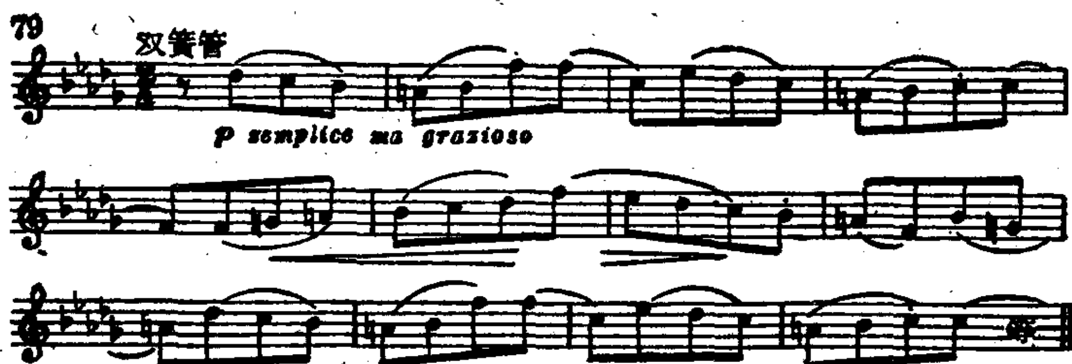
尽管柴科夫斯基把第四交响曲錘煉得旣鮮明又精細,但演奏它仍然非常困难.問題不仅在于必須鮮明地轉換速度(柴科夫斯基曾把速度变换的复杂性預告了尼·格·魯宾什坦,見上文),問題

还特别在于其中有大量音响的强弱层次．柴科夫斯基的配器法热情充沛(这种配器法規模宏大,正因为如此，它是和精細的細节刻画格格不入的)，这就需要指揮者十分严肃地、深思熟虑地去研究力度增强和减弱的，有目的性的“剧作”配置，去調整各个管弦乐組之間的均衡．否則第四交响曲第一乐章的音乐就会显得刺耳，单調和喧鬧得令人疲乏，就会丧失它的表現力的許多优越的特点．

关于交响曲的第二乐章 (Andantino in modo di canzone〔歌謠风的小行板〕b小調)，柴科夫斯基对梅克夫人写道：“交响曲的第二乐章表現忧愁的另一个发展阶段，这是在傍晚出現的那种愁緒；那时候你工作得累了，独自一个人坐着，拿起了一本书，但它又从手中滑掉．于是就回忆起許多往事．有时忧郁地（这是过去常有的情况，但已經过去了)，有时又愉快地回忆起青春时代．惋惜过去，不愿重新开始生活．生命疲乏了．休息一下、回顧一下是愉快的．于是就想起許多事情；也有青春的血液沸騰着而又生活得很滿意的时刻，也有沉痛的时刻和不可弥补的损失．这一切都已經是遙远的往事了．浸沉在往昔中，又忧郁，又有点甜蜜．”

无疑地，作者对第二乐章的文字說明比对第一乐章的文字說明还要模糊．但是，这段說明决不是随意作出的．它基本上正确地解釋了 Andantino in modo di canzone 的形象范疇．特别重要的是，柴科夫斯基着重指出了第二乐章中也保存着的、抒情的、就形式来說是个人的形象性格．

在 Andantino 的三个基本主题当中，前两个令人注意的是安宁的、心平气靜的甚至有点冷淡的情調、流暢的旋律进行和平穩的节奏．双簧管奏出的第一主题：
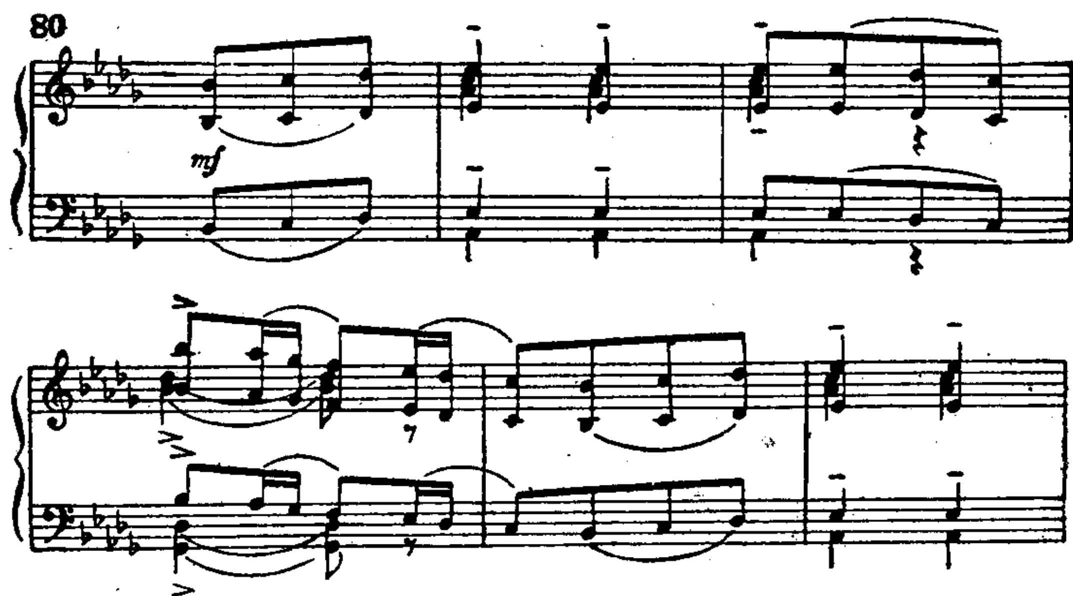



在弦乐器从容不迫的撥奏衬托下，近似一种語調变化很少的純眞的叙述音调.❶ 双簧管的音色使它具有牧歌色彩，而均匀的撥弦則使它具有富于曲調性的說話-宣叙调的风格．随着主题轉到大提琴上(見第 21 小节)，它的音色就变得更加温暖❷(而长笛的典雅的衬腔則以自己的对比加强着这种温暖感)，但音乐并沒有丧失平稳、冷静的叙述风格．在陈述 Andantino 的第一主题时，“非我”与“我”这种和柴科夫斯基的抒情分不开的二重性十分显著．是回忆嗎？——对！但这看起来却是那么一种眞正听得見的东西所引起的回忆．有誰那怕是曾經一度有过柴科夫斯基在标题中所描写的感覚和印象，他就会領会作者的构思，認为它非常眞实．常常有这样的情况：我們浸沉在思考、回忆和梦幻里，仅仅听得見周圍的声音，例如远处傳来的音乐或者树叶的簌簌声；但正是这种仅仅听得見的音响引起我們的忆念，不知不覚地沉埋在回忆的形象里；但后来又重新使我們返回現实中．柴科夫斯基第一交响曲的第一乐章就已經有这种情况，就形象的性質来說，Andantino 第一主题也是

❶ 拉罗什还指出了第二乐章的音乐所具有的“幽默性格”(《拉罗什文集》，卷 2，第 2 部分，150 頁).

❷ 弗·阿·楚克尔曼正确地把 Andantino 的管弦乐发展当作从管乐器音色轉为弦乐器音色的鮮明例子(見《苏联音乐》，1940 年 9 月号，66 頁).

这样的. 这仿佛是牧童号角的曲調（它总是富于詩意的联想），有时又不过是邻近的音乐家随便彈奏出来的調子. 这种音乐形象的全部魅力，就在于梦想与眞实、現实与回忆的不知不覚的、紧密的結合，在于联想的丰富和多方面.

Andantino 的第二主题（以小提琴开始奏出）更加开朗和明确：❶
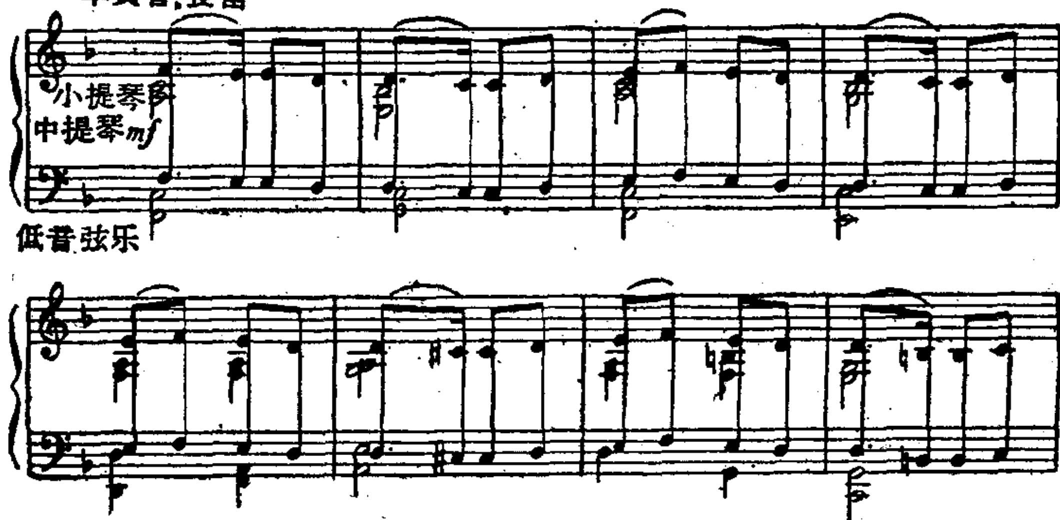



但在它里面也沒有什么十分突出的、在情緒上加强了的东西. 这是一首有着非常均匀和完美的外形的、有着丰富和美丽的和声对照的歌曲. 它在十六分音符的急促进行（这种进行后来成为第一主题再現段的背景❷）中展开，这正是几种情緒因素的汇合和轉化的眞正时机. 然后，第二主题又重复、展开，并且漸漸消失掉.

只有 Andantino 的第三主题（Piu mosso, F 大調）：

---

❶ 它那交替的調式和声結构是独特的.

❷ 第一主题这次反复和随后的反复都是它最初的陈述的装飾变奏. 总的来說，在这部交响曲的第二乐章中，变奏的作用很大.




才具有明显的、虽然也是很含蓄的情緒重音. 这个主题充满了“說話”的表情,包含着柴科夫斯基旋律的典型特点, 即抒情的音調下降和哀求般的二度叹息歌腔. 很容易就会看出, 这个主题的下行歌腔使人朦朧地想到第一乐章的主部,仿佛是它的已經减弱了的、已經平靜下来的回声. 也不能不指出柴科夫斯基的和声結构所特有的那种質朴与完美的結合.

从 Piu mosso 第十小节起, 第三主题乐句的音調表現力就被下述的反向进行加强了: 主题的下行重音和反向的上行重音的对位进行,再一次形成了独特的“独白性的对白”. 后来,銅管乐器和木管乐器伴奏中的号声三連音（我們在上文已談述过这种柴科夫斯基特有的“积聚音响”的类型）使主题的陈述具有热情的和戏剧性的特征;但这种激情却在柔美、明朗的悲哀中消耗净尽了.

又重新奏出最初的音乐. 現在,主题由第一小提琴奏出,而木管乐器則以它們那色彩鮮明的、低吟着的三十二分音符乐句,把主题包沒在抒情景色性的溫柔、純淨和迷人的音响中. 如歌的主题又出現了, 它在 Andantino 的結尾中逐漸沉寂下去, 再現的第一主题代替了它——这仿佛是: 梦想与回忆以及激起这种梦想与回

忆的、眞正可以听見的外界音响的动力，都一起消失了，悄然离去了.

最后，我們可以說：第二乐章（整个来說是属于和平而非战争的范圍的）是离开了第一乐章中狂嘯怒号的、令人苦恼的、使心灵感到十分沉重的現实因素的一种詩意的音乐．在这里，現实只是一个背景，只是促成抒情的梦幻的一种动力.

交响曲的第三乐章（Allegro scherzo. Pizzicato ostinato〔快板．諧謔曲．持續的撥奏〕，F大調），柴科夫斯基解釋得非常明确．然而，它的形象本身正好在变化无常和一閃即逝的特性中显得非常清晰.

用柴科夫斯基的話来說，“第三乐章并沒有表达出一定的感覺．这是一些随想的裝飾性乐句（арабески），一些不可捉摸的形象．当你喝了一点酒，微微有点醉意的时候，它們就在想象中疾逝而过．心里不愉快，但也不忧愁．你什么也不想，只是让幻想自由騁馳，而它又不知为什么会自然而然地描繪出一些奇异的图画……在它們当中突然使你想起醉醺醺的老粗的画景和街头的小調……后来，軍队的行列又在远方某处經过．这是在你睡着的时候在脑海中疾馳而过的那些彼此完全沒有联系的形象．❶它們与現实生活毫无共同之处：❷它們是奇异、粗野和互不相关的．”

在我們面前的純粹是一种抒情的（就形式来說是个人的）形象观念，但是，它的基础却是眞正的現实的联想，想象和回忆.
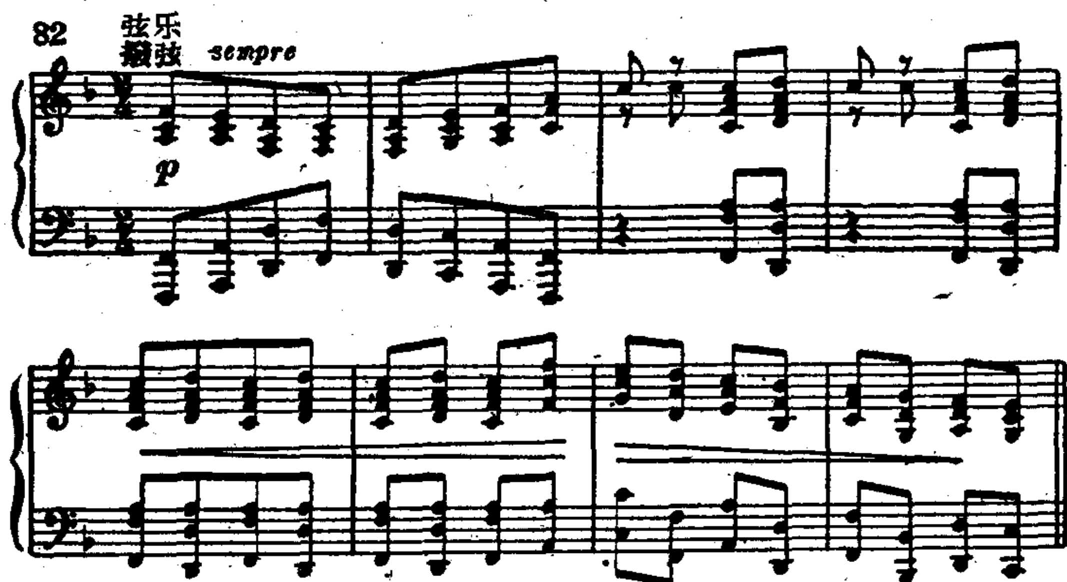
作者的下述的話也保存了下来，它表明柴科夫斯基把这首諧

❶ 因此，早在交响曲《冬日的梦幻》第一乐章中，柴科夫斯基就已經力图体現瀕临現实与梦幻的边緣時的体驗-感覚.

❷ 当然，柴科夫斯基指的是这一瞬間的現实生活，而不是整个現实生活.

謔曲看成是(而且也完全正确!)在管弦乐色彩方面的各种独特成就的一环. 1877年8月12日柴科夫斯基写信对梅克夫人說:"諧謔曲表达出我所重視的一种新的器乐效果. 起初只是一个弦乐組在演奏,而且一直都是撥弦;在中段加进了木管乐器, 也是单独地演奏;銅管乐器組代替了它們,也是单独地演奏;在諧謔曲結尾,所有这三組乐器都奏着一些短短的乐句, 互相对答. 我觉得这种音的效果将是很有趣的."❶

諧謔曲开头的听觉动力是弦乐器撥弦的急速輕盈的进行:
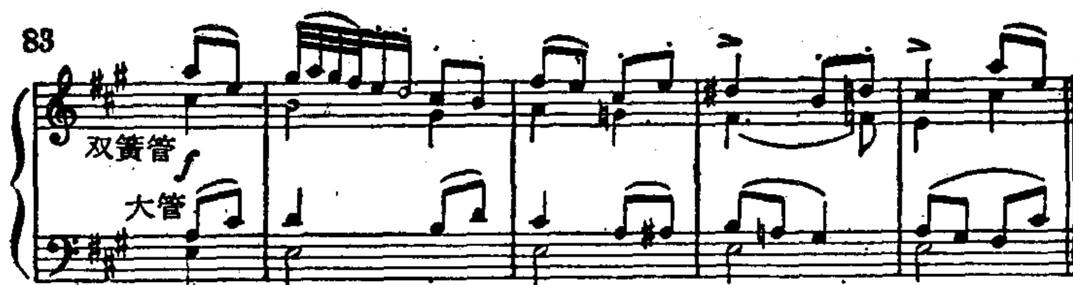



这个主题的各种旋律与和声进行都很富于民間风味, 而配器法的音色也近于(象阿·阿·阿尔什万格所正确地指出的)巴拉莱卡琴乐队的音响. 但諧謔曲最初的形象实質仍不在于此, 而在于表現某种均匀的、相当机械的奔馳(也許, 这是被幻想着的意識迷蒙了的,和对民間音乐的回忆融合起来的馬車行进的节奏).

不管怎样,奔馳的乐音却激起了想象和回忆,引起了一連串的
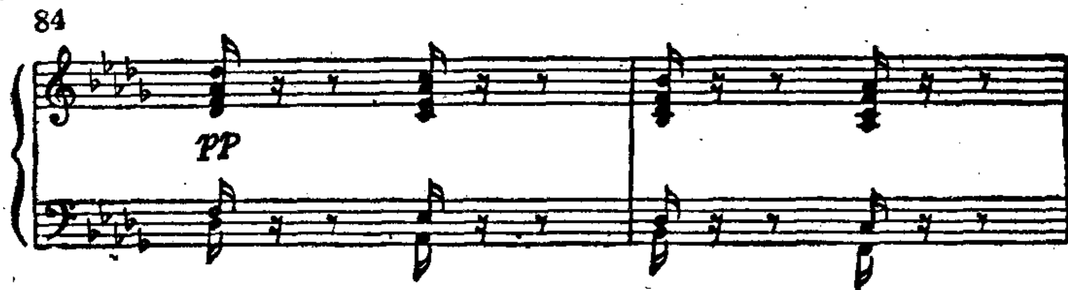
❶ «柴科夫斯基与梅克夫人通信集», 卷1, 40-41頁.
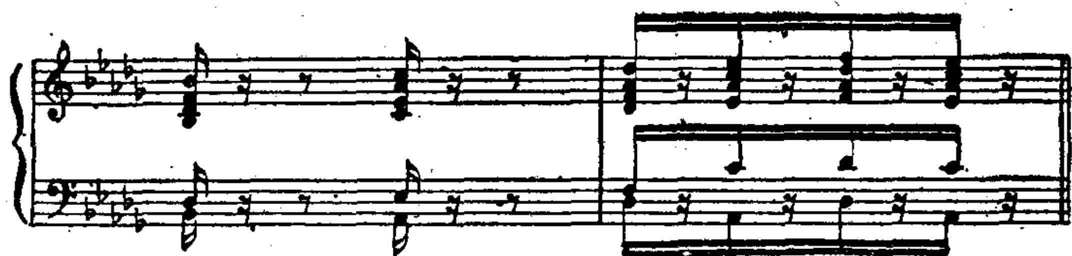
多种多样的联想．看看在这种奇妙迷人的音群中就会出現某种鮮明而又富于对照性的新东西．但这种期待的心情却几次都被欺騙了，于是就越来越焦躁了．

終于，双簧管奏出了强有力的 la，构成了一种惊人的、生动的对照．急速的进行中断了，而和声的发展（在 F 大調之后是 A 大調）使人感到异常新鮮．从那种使意識感到迷惑的节奏型中突然浮現出一些歌曲与民間舞曲的活潑的音調（Meno mosso），并且摆脫了这些节奏：




在这些音調中，木管乐器的显著音色加强了并具体化了舞曲歌調的民間色彩（我們会想起第二交响曲諧謔曲中相似的情况！）和以前的撥弦的对比是十分惊人的：在那里是一种模糊的、匆匆忙忙、飄忽无定的情調，而在这里則十分明确清晰．主題在 25 个小节的过程中，在平行小調上，后来又回到 A 大調上华丽地展开．在这乐段的結尾，长笛短笛的尖銳嘯声把撥奏的神祕的暗影徹底驅散；但在这里却出現了一个新的間歇和轉折．木管乐器瘋狂似的声音沉寂下来．軍乐队的銅管乐器的音响仿佛从远方傳来（多么奇妙的空間效果！）：





調的发展又是三度的(从A大調进入降D大調). 在这里, 进行曲音調的片断和从远处傳来的軍乐队底不十分响亮的音响, 都表达得具有惊人的听覺感受的眞实性.

以后, 歌曲-民間舞曲; 軍乐队的音响, 最初的輕盈的、机械的进行, 这三个因素的交織和相互冲突, 在心理上是眞实的、深刻的; ❶ 这是在昏沉欲睡的状态中看到的現实.

民間舞曲和进行曲在第一主題——"机械的"动力底暫时胜利——的再現段中消失掉. 后来它們又重新出現. 在这里, 梦境和現实已經完全分不开了. 木管乐器和弦乐器的音色(在第一主題的音型上)輝煌华丽地交替着. ❷ 和声的換調又重新运用变化属和弦(F大調, 降D大調, A大調). 这种音色与和声手法, 其色彩是那么新穎, 以致把你的注意力完全吸引住. 同时还加上了法国号, 热情地奏出响亮活潑的民間舞曲, 在它里面把三个主題因素都全部巧妙地联結起来.

在这个华丽的乐段的結尾, 想象迅速地消逝. 三个主題因素分别地鳴奏着, 而諧謔曲也就結束在沉默的休止上, 我們認为, 在

---

❶ 阿·阿·阿尔什万格注意到了一个有趣的細节——銅管乐器的动机(見例84)同撥奏的动机(見例82)的相同. 当然, 这种近似不仅是形式上的, 而且也是形象上的, 出自构思的. 柴科夫斯基(以减慢的方法)从急速进行的主題中导引出进行曲的主題并以此强調出梦幻的联結性, 又巧妙地不致造成杂乱的后果!

❷ 这正是柴科夫斯基发現了各乐器組极为出色的对照效果的地方, 这些对照的原則早在第二交响曲中就已經使他心向神往了(見上文).

全部世界交响乐作品中都未必能找到相似的范例，象这样有机地結合着音調的現实性和音調底交織与发展的純粹抒情的形式.

由此可見，交响曲第三乐章是徹底抒情的. 第一乐章用交响乐表現了一个中心思想，卽渴望和平的幸福的"我"与极为冷酷无情的"命运"暴力之間的冲突. 在交响曲的第二乐章中，主人公的意識在某种程度上离开了事态的发展而退避一旁——緬怀过去，对經历过的事物进行哲学的沉思. 而在第三乐章中，他就仿佛透过梦境注意到現实的音响.

第四交响曲的末乐章(Allegro con fuoco〔热情的快板〕,F大調）保持着同样的現实主义抒情創作方法的精神. 这就是作者的标題:"如果你在自己身上找不到欢乐的理由，就看看别人吧. 到民間去! 看看人民怎样善于使自己感到快乐，怎样沉浸在无限的欢乐感情中. 于是就出現了民間节日的欢乐景象. 但是，当你剛剛忘掉了自己,向往着你所看見的别人的欢乐时,那纏扰不休的噩运又重新出現,强迫人家想起它. 但是除了你之外,别人都感覺不到. 他們甚至也沒有回头看你一下，根本就沒有发覺你是孤独和忧郁的. 啊,他們多么快乐! 他們多么幸福,他們的一切感情都是真摯和純朴的. 埋怨自己吧，不要說人世間一切都是悲哀的. 也有質朴的但却是强烈的欢乐. 为别人的欢乐而感到愉快，生活下去仍然是可能的".

从上述柴科夫斯基的話可以看到，末乐章的观念是和知識分子世界观与人民世界观的对照相关联的. 但这还沒有透徹表明末乐章的实質；它的形象包括着并体現出更广泛得多的思想范疇. 这里有部分与整体、个人与集体的冲突,有个人的脆弱性和有限性这个永恒的問題——曾經不断攪扰和激动柴科夫斯基的創作意識

的問題．政治动乱和殘酷战爭的沉痛年代（那怕是人类的痛苦和顚沛无告这許多事实的景象）当然会使柴科夫斯基更加注意这个問題．同时，柴科夫斯基也許会比任何时候都更加明确地感到人类整体的生活基础是牢固的；这种生活沿着自己的道路前进，滿怀信心地經历痛苦、鲜血、死亡和耻辱．个人的无穷无尽的苦难和死亡，对于人群不过是一道微小的伤痕而已．

柴科夫斯基把第四交响曲末乐章的观念当作体驗的观念来加以徹底的解决．但在这里，个人的形式仍旧包含着广泛的非个人的內容．

弗·瓦·斯塔索夫对柴科夫斯基的音乐常常抱着怀疑态度，虽然如此，他仍然承認第四交响曲的末乐章刻画出“整个俄国的人民群众．”❶

格·阿·拉罗什不无嘲笑地批評了这个末乐章“喧鬧嘈杂”（見上文），但他也写道：其中“有着光輝的技巧：第一主題神速有力，以异乎寻常的光輝照耀着听者”．❷

有人試图把第四交响曲的末乐章和第二交响曲的末乐章相比較，用这种方法把前者大大批評一頓．例如，坦率的謝·伊·塔涅耶夫在1878年3月18-22日致柴科夫斯基的信中，談到尼·格·魯宾什坦对末乐章的肯定态度时写道：“尼古拉·格里戈里耶維奇最喜欢末乐章，我不能同意这一点，我知道您曾經怎样对«仙鶴»的变体进行加工，也知道你可以从俄罗斯主題中創造出一些东西，但我覺得«田野上有一棵小白樺»的变奏沒有什么意义，也沒有什么
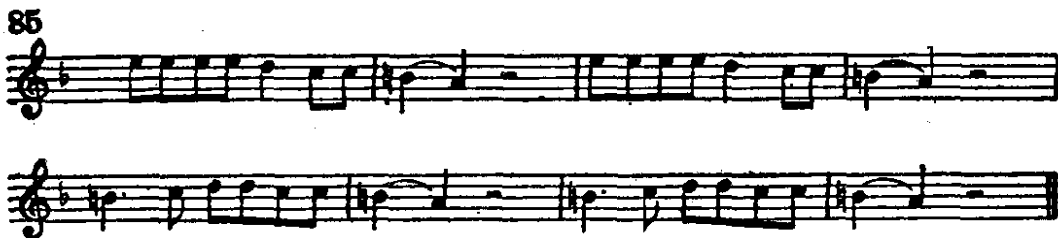
❶ «弗·瓦·斯塔索夫創作三卷集»，卷3，1952年莫斯科版，746頁．

❷ «拉罗什文集»，卷2，第2部分，150頁．

趣味."❶包·弗·阿薩菲耶夫实际上重复了謝·伊·塔涅耶夫的批評,对第四交响曲末乐章中的«小白樺»的变奏,他写道:"……就紧張有力和独創性方面来說,这段音乐大大比不上第二交响曲的末乐章.在这里,末乐章的展开部是形式主义的、令人不耐煩的;而在那里,末乐章展开部的华丽则压倒了第一乐章的戏剧性".❷

我們認为,謝·伊·塔涅耶夫和包·弗·阿薩菲耶夫用同一的标准来衡量第二和第四交响曲的末乐章,他們这样做是錯了.这是不合理的.在第二交响曲的末乐章中,各种富于民間风味的、独創的变奏是构思的核心,而在第四交响曲中,問題的本質完全不在于此——因为表現痛苦的个人意識底矛盾,这才是最基本的任务.

在这方面,柴科夫斯基給末乐章选用了«田野上有一棵小白樺»这首民歌的主題,絕不是偶然的.我們認为这个主題:




和交响曲的其他主題有着音調关系(第一乐章的主部、行板乐章和諧謔乐章的一些主題).不仅如此,«白樺»的主題还包含着柴科夫斯基从民歌风格継承下来的典型的抒情下行(从 mi 到 la)、"叹息"(si-la)、短促的情緒激发-重音 (si-do-re) 等音調.在我們面前的是柴科夫斯基的旋律因素和民歌曲調因素的有机联系的鮮明范例之一.柴科夫斯基的音調底抒情特性,使許多人都看不清这种联

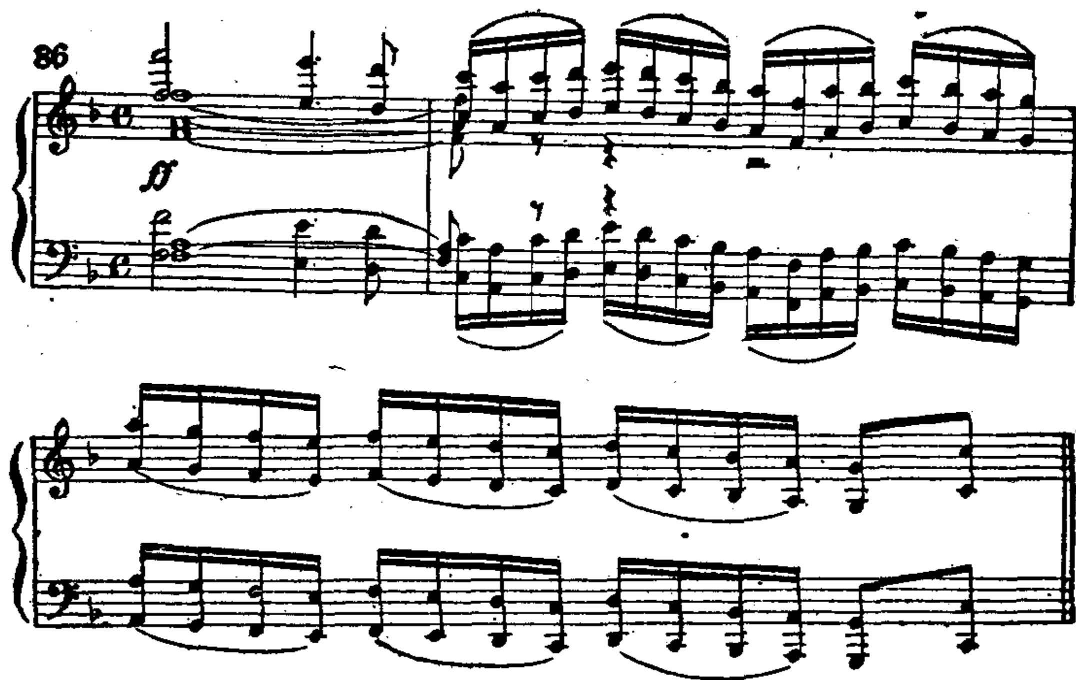
❶ «柴科夫斯基与塔涅耶夫通信集»,32 頁.

❷ 伊·格列包夫.«柴科夫斯基的器乐創作»,22 頁.

系.❶

在回头来看《白樺》的主題时，我們还要指出一个特征：这个主題有着柴科夫斯基可以用来同“命运”的暴力相对照的有力的节奏.

末乐章的开头（甚强的全奏底裹鳴，带有木管乐器和弦乐器的急速狂烈的級进）：
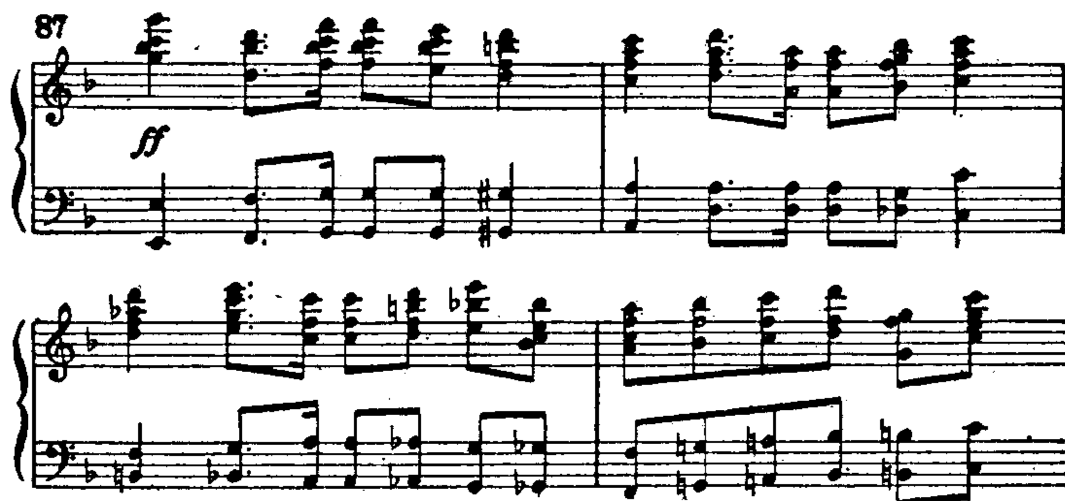



非常真实地用音响来刻画出节日的喧騰气氛.

在第一次裹鳴之后，又出現了第二次裹鳴．接着《白樺》的主題立刻就出現（由长笛、单簧管、大管奏出）．而木管乐器的音色和伴奏（法国号在属音上的持續八度音、低音提琴的撥弦、第一小提琴和中提琴的装飾音阶）都奏得非常富于民間风味；在这一点上，它比起諧謔曲的A大調乐段毫不遜色.
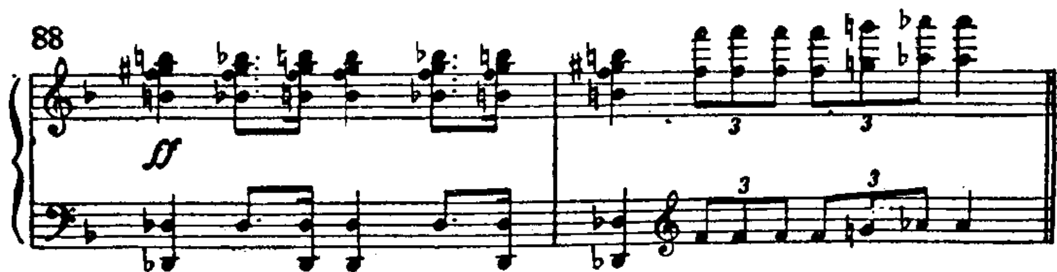
---

❶ 当然也不能忽略柴科夫斯基这类旋律音型同整个西欧音乐傳統的深刻联系（参見《柴科夫斯基的旋律音調的某些泉源》一文，載《苏联音乐》1940年3月号）．但問題在于，西欧音乐也經常是源出于民間創作的音調表現素材的.

«白樺»主题的陈述和发展沒有継續下去．在第30小节中又以新的力量重新奏出末乐章开头的"裹鳴"．它两次重复，这一次則轉入一首急速的进行曲，它带有柴科夫斯基典型的、各种和声的急速的半音交替❶：




这是由全奏来奏出的．进行曲起初很乐观愉快，几乎是凱旋式的；但是，在它里面很快就出現了焦虑不安的情调：




这种情調使它近似"命运"主題．这种轉变表現出主人公的节庆情緒并不稳定．主人公还沒有在自身中找到和人民的粗獷气质相結合的力量．进行曲也中断了．

現在，由双簧管和大管奏出的«白樺»主题（b小調）忧伤地和含蓄地鳴响着，它是由弦乐器的撥弦和三角鉄的叮当声来伴奏的．

---

❶ 柴科夫斯基喜欢以經过变音轉調来使音乐充滿急速的和弦轉换，这正反映出他力求表达生气勃勃的（同時又是激动不安的）情調．

这一回，主题压縮地但却十分有力地循环发展．它在旋风般的十六分音符音型(由管乐器和弦乐器奏出)衬托下，由长号和大号雄渾有力地奏出，这是很有表征性的：《白樺》主题仿佛开始以它的威严有力的音調对抗命运，这是人民的强大力量的体現．

然而这个因素幷沒有継續下去．这个主题的威严的陈述被它的典雅而明朗的陈述所代替——这就絕妙地表現出俄罗斯人民性格的多方面性．很快又出現了一个新的发展——轉入一个簡短的、富于戏剧性的賦格段，它为第一主题的反复作好准备，第一主题出現了．又重新傳来了序奏的乐队轟鳴，又重新响亮地奏出强有力的进行曲，它带着迅速增强的焦慮不安的情緒．

在一段新的間歇之后，《白樺》主题(由弦乐器奏出，以法国号和三角鉄的若断若續的音响伴奏，后来則以优美的长笛上行裝飾乐句伴奏)奏得特别悲伤，而且充滿怨訴——这是由于歌調的半音阶变奏所致：




但后来却出現了柴科夫斯基的旋律风格中最有代表性的温柔的懇求音調：




这样一来，《白樺》主题的那些与柴科夫斯基的音乐本身有密切关系的音調特征，就使作曲家能够特別运用自如地把这个主题当作"自己的"主题来处理，幷达到了这位抒情作曲家所希望达到的現实主义目的，即透过个人的意識而不是在个人意識之外来表

达人民性因素.

强力集团成員以及見解和他們相同的人，站在客观标题性立場上，一向责备柴科夫斯基任意改变民歌主题，使它們同个人的气質融汇在一起. 可是，这正是柴科夫斯基的創作思維最强有力，最独特的特征之一. 在第四交响曲的末乐章中，«白樺»音調的发展是这样的：个人的抒情有时似乎接近民歌的客观的質朴性，有时又离开它. 这些变奏底艺术內容的全部实質，正在于这种生动的变化，正在于这种深刻而微妙的心理刻画.

在上述的悲哀的怨訴和温柔的撫爱的片断之后展开着一个新的賦格段，在它里面，«白樺»主題又重新(比以前还更坚决)威严地鳴奏起来，仿佛向"命运"的黑暗势力挑战. 然而，"命运"本身立刻就出現了，它的主題底陈述几乎是逐字逐句地从交响曲第一乐章的序奏借用来的. 但一切都逐漸沉寂下来，轉为由低音提琴和大提琴奏出的、犹疑地鳴响着的基調(还原 si)的升 IV 級延長音.

以后就是仿佛从远处傳来的逐漸增强着的欢欣鼓舞的尾声. 在定音鼓奏出的属音底宁静的震音衬托下出現了进行曲的号声音型(法国号、木管乐器和弦乐器). 随后的 crescendo 由于其中各組乐器的互相对答，很容易使人想起諧謔乐章結尾之前的 crescendo (我們認为这种相似并不是偶然的，它旣着重表現出人民性因素的联系，也着重表現出标题的联系).

序奏的乐队裏鳴以急速級进的方式最后一次响起来. 而进行曲的再現則轉入一个急速的結尾，有着狂烈的喧鬧声和震耳欲聾的鈡声，透过它們又重新可以听見«白樺»主題的威严有力的号声变奏：个人意識中的人民性因素胜利了.

第四交响曲的末乐章可加指責的是形式在某种程度上有点松

散(它的各个环节是用重复最初的“裹鳴”的手法連結起来的). 但是,末乐章仍然非常鲜明而令人信服地結束这部交响曲,因为它包含着一定的思想-美学的結論. 演奏这个末乐章的困难,在一定程度上类似演奏第一乐章的困难(虽然末乐章并沒有第一乐章所具有的那种規模). 配器热情澎湃和音量充沛,这就包含有陷于拉罗什所耽心的“喧嘩”的危險;而形式松散也包含有使听众对重复感到索然无味的危險. 只有避免了这些基本的危險性(亦即取得造型美和严整的演奏观念),才能令人信服地表現出蘊藏在 Allegro con fuoco (这个乐章結束着柴科夫斯基最优秀的交响乐作品之一)激动而热情的音乐中的全部形象感染力.

我們还要指出第四交响曲作为一个轉捩点和作为一个阶段的特性;这种特性从确立起抒情的标題风格方面,从融合起旋律性和交响性方面,从形成自由而又有目的性的形式方面表現出来,也从柴科夫斯基独特的配器法这种有决定意义的成就上表現出来.

柴科夫斯基在第四交响曲中成功地把各个乐器組的音色明确地划分开来,作为各种現实形象和形象傾向的表达者. 弦乐器主要是表現抒情的情感因素,在陈述抒情的主題时,它們起着首要的作用. 木管乐器(以及弦乐器的撥奏)和描繪外在世界以及和民間色彩联系起来. 最后,銅管乐器則主要是“命运”的威严的强力底代言人. 不言而喻,无論如何也不应从絕对的意义上来理解这种功能的划分. 用絕对的划分,除了虛构的公式之外,是不能創造出任何別的东西来的. 配器无数次变换,是和主題与形象本身的抒情变化相配合的. 最后,即使是半全奏也必須經常把各个乐器組融合起来. 尽管如此,上述乐器組的形象对比毕竟是十分清楚而又体現得十分出色的. 音色(以及音色对比)的現实性,实际上就

是第四交响曲的現实主义的一个方面．第四交响曲乃是**戏剧性的抒情**体裁的一个不可超越的典范．

柴科夫斯基未必徹底地意識到第四交响曲和时代风云的全部具体关系．作者在致梅克夫人的信中所写的标題完全沒有談及这种具体关系．虽然如此，这部交响曲无疑地在很多方面都受到了战争事件的激发，同时，它又把战争的形象放在后景上，变成可以明显地感覺到的但却是遙远的前綫的反响．最后，第四交响曲的客观內容，要比它的直接的具体动机，比它的所謂“情节的突出表現”广泛得多．

然而，正是这些情节的突出表現，和柴科夫斯基个人生活的紧張的戏剧性情况总合起来，就使心理性的抒情交响乐风格的各种独特的基础，終于在第四交响曲中形成；这种交响乐风格的特点，就是用非常深刻和細致的形象体現出內心的体驗．在这种意义上，第四交响曲乃是世界交响音乐的一个极其巨大的阶段（这个阶段在第五和第六交响曲中获得継續和发展）．

不太久以前，有过一种把柴科夫斯基看成是“厌世者”和“忧郁病患者”的錯誤观点．这种观点曾被正确地駁斥了；但在許多場合下却又容忍了另一种同样錯誤的傾向，即把柴科夫斯基装扮成为一个乐观主义者．事实上，用悲观主义或乐观主义这些抽象的概念是不能透徹說明柴科夫斯基音乐的本質的．

尽管存在着这种或那种（随着年代而变化）强調現实的光明面或阴暗面的偏向，柴科夫斯基的艺术总是极为多样、丰富、生气勃勃和充满强烈而重大的情感矛盾的．和他自己的局限而幼稚的政治見解相反，柴科夫斯基在自己創作的成熟时期，提高到表現深刻的社会思想的高度．在这时期中，柴科夫斯基的艺术热烈地追求

的主要目的，就是体現（在形式上是徹底抒情的，但在內容上却是社会性的）普通人对幸福的不可剝夺的权利这种思想．幸福被“命运”不断地破坏，但又不断頑强地复活起来．由此就产生出作为柴科夫斯基的創作基础的抒情的戏剧性和心理性．由此就产生出柴科夫斯基典型的現实与幻想的矛盾、社会生活与个人生活的矛盾．柴科夫斯基幷沒有把个人的具有世界历史性意义的发展表現成为别的什么，而是表現成为第四交响曲那样，我們認为第四交响曲是这种表現的第一个完美的实驗．

# 在第四与第五交响曲之間

写完了第四交响曲之后，在一段长时期內，柴科夫斯基較少从事交响乐創作，而致力于一些新的探求活动．七十年代末和八十年代上半期的作品——三首管弦乐組曲、弦乐小夜曲、«意大利随想曲»，清楚地說明了創作活动沉寂的情况；因为尽管它們个别的素質是出色的，技巧和风格的灵活性也着实有所进展，但是，就形象的力量和深度来說，它們当中沒有一部能够比美第四交响曲．第四交响曲的回光映照在第二交响曲第一乐章的第二版上(1879)．后来，作者在第四交响曲中制訂出来的严格的創作标准，又使柴科夫斯基把两部新交响曲的构思"降了級"．

造成上述的創作活动沉寂的原因有很多．在国內，俄土战爭激发起爱国主义的激昂情緒，又带来了艰苦的考驗；其后就是一个采取稳重审愼的外交政策的时期．1881年民粹派分子刺杀了阿历山大第二，就成了政府进行一連串迫害活动和反动势力进攻的口实．革命运动隱蔽地但又蓬勃地发展着；然而在柴科夫斯基看来，革命思想是怪异的、莫明其妙的、不可理解的．在八十年代初的迷蒙而又窒悶的政治气氛中，柴科夫斯基感到自己无所适从．同时，在創作方面，比起以前那个尽力以赴的长时期(第四交响曲就是这个时期最后的、最偉大的成果之一)，也显得落后了．

最后，經常到外国旅行，經常接触西欧艺术，这也使柴科夫斯基更深刻地感到了音乐的衰落，感到了音乐主题、情节和問題的提法瑣碎化，感到了后人喜欢概括称为“頹廢派”的那些傾向的发展.

1880年7月18日柴科夫斯基写信对梅克夫人說：“我覚得我們所处的时代和以前的区别，表現在这种特征上：作曲家們都在追求……惹人喜爱和风流逗趣的效果……音乐的思想被忽視了. 它不是目的，而成了发明这种或那种音的結合的手段和借口. 以前是創作、創造，而現在則是(除了很少的几个例外) 收集、发明”.❶从柴科夫斯基在这之前(1878)給謝·伊·塔涅耶夫的信中所說的話，我們就可以知道他是如何反对任何以矯揉做作的作品来偷换富于情感的創作的做法. 他說：“只有創作出来的东西才能吸引人. 而您呢，用您自己的話来說，却在想出来.”❷

但是，在西欧音乐发展的各种因素的压力下，柴科夫斯基本人暫时也有点傾向于理性的創作. 他憎恨正在形成着的頹廢傾向，試图在新古典主义的各种特征中找到这种傾向的解毒剂. 柴科夫斯基在他一生的这段期間，比在任何时候都更为热中于18世紀的音乐傳統. 这种傳統吸引他的是水晶一样明晰的思維邏輯和对世界的富于理性的、和諧的感受，这些素質是在柴科夫斯基-莫扎特这种风格中体現出来的.

我們所列举的原因，总合起来就决定了柴科夫斯基在七十年

❶ «柴科夫斯基与梅克夫人通信集»，卷2，382頁. 柴科夫斯基在同年7月18-19日給其弟莫杰斯特和7月21日給謝·伊·塔涅耶夫的信中发展了完全与此类似的見解，認为强力集团作曲家們具有类似的頹廢的特征. 柴科夫斯基是不对的.

❷ «柴科夫斯基与塔涅耶夫通信集»，37頁.

代末和八十年代上半期写成的交响乐作品的主要特征．这些作品所提出的問題較小，它們的特色也不是具有特殊深刻的哲学思想．在它們里面表現出一种傾向，这就是重复以前所发現的、并已在第四交响曲的各种形式中表露无遺的那些效果、手法以及个别的音乐形象．同时，这个时期的各部作品在风格上是不統一的．它們把西欧新古典主义的音調范圍和主要是俄罗斯的音調范圍結合起来（弦乐小夜曲第一乐章和末乐章在风格上的对比就是如此）．有时各种风格的和（更广泛些）形象的对比因素，就变成故意作出的，割断了各乐章彼此間的联系．因此，組曲的原則就压倒了交响乐的原則．

但是，如果把这个时期看成是柴科夫斯基交响音乐的退步，看成是背离抒情的、极富于俄罗斯气派的（就其音調根源来說）現实主义（这种現实主义在第四交响曲中表現得那么鮮明！），这将是一个很大的錯誤．那只不过是从事思考和探索的創作活动暫时沉寂的时期，不过是成效卓著的技术革新而已．不錯，在第四交响曲之后写成的新交响乐作品的音調，沒有那么鮮明，它們的形式也較为細小．但同时，这些音調却更为精致，更为和諧，而形式也更为簡洁和严整．柴科夫斯基在热中于18世紀风格的时候，从来也不曾陷入僵死的风格化的泥坑里．他在古典主义古老的思維邏輯底基础上寻找并发現了新鮮的、生气勃勃的和卓越的东西．

正如我們已經說过的，柴科夫斯基是一个克己最严的人．他曾認为响亮的地方写法粗糙、形式上有着片断性（銜接不紧）等都是他的音乐最重大的缺点．因此，作者在1879年2月26日（公历3月10日）从巴黎給其弟莫杰斯特的信中所說的話就有着特殊意义．信中談及当地演奏《暴风雨》的情况："从早上起，一直到奏出

最初几个和弦的时候，我的激动心情越来越 crescendo（意即逐漸增强——譯注），而在演奏的时候，我的心就痛到这种程度，使我覺得在这一刻，在这一瞬間我就会昏厥．我的激动并不是因为我耽心失敗，而是因为近来（着重点是我加的——克列姆辽夫注），每一次初听我的不論那一部作品的时候，总对自己感到极强烈的絕望……我沒有技巧．直到現在，我还象一个不无一点天才的年青人那样地写作（对这个人可以期望很大，但他却貢献得很少）．最使我奇怪的是，我的乐队鳴响得这样坏．当然，我的理性告訴我，我有点夸大了自己的缺点——但这对我却沒有多大安慰．"❶

柴科夫斯基在 1879-1884 年这段时期，热中于比較簡洁的交响乐形式，热中于技巧上的雕琢，其最重要的原因之一，从上述这段話中（柴科夫斯基极为夸大地批評了自己，这是无需說明的）就可以清楚地看到了．这个傾向是一种出色的磨練，并对柴科夫斯基最后两部交响曲的質量有极大的好处．

写完第四交响曲（1878）之后不久就写成的小提琴协奏曲，有許多柴科夫斯基音乐的民間抒情风味的典型特征．相反地，在第一管弦乐組曲（1879）中，我們发現作曲家极为审愼，沉浸在"新古典主义"的傳統里，主要是力求磨練和丰富自己的創作技术．«意大利随想曲»（1880）是創作民間风味的杂曲的一种尝試，这种尝試在技术上获得了光輝的成就，但音乐仍然有点表面化，情感也不够深厚．❷

❶ «柴科夫斯基的生活»，卷 2，271 頁．

❷ 同時柴科夫斯基力求"广泛地掩盖着自己"，在一些歌剧中——«奥尔良的姑娘»（1878-1879）和«瑪捷帕»（1883）——他"逃避"亲切的抒情．但这些尝試每一次都使自己遭到报应，这就对柴科夫斯基表明了：当他以自己眞正的道路来創作亲切抒情的歌剧时他做得多么对！

弦乐小夜曲(1880)更可以說明問題．在这首乐曲里，除了新古典主义倾向("韓德尔风的"序奏）之外，还有着以前柴科夫斯基所喜爱的音調范圍(不仅仅是"命运")．但是在这首小夜曲中，特别可以說明問題的則是柴科夫斯基的一种日益发展的倾向，即减弱兴高采烈的情緒，以溫柔的、明淨的音調因素(这种因素带有日益增长的悲哀絕望心情底不可磨灭的痕迹)来代替暴风雨般的、热情的因素．伊·格列包夫清楚地看到了柴科夫斯基創作中的这个轉折，他談到《曼夫列德》时写道："……在柴科夫斯基的音乐里已經沒有……类似《暴风雨》和《罗密欧与朱丽叶》各个主题的那些爱情主题了……代替了这种昂揚的感情的是激情或溫柔的观賞（只要把上述两部音詩和連斯基的咏叹調各个热情的旋律的旋律型，和《黑桃皇后》各个爱情主题，甚至第五交响曲行板乐章的主题比較一下，就足以說明这一点)"．[1]

在弦乐小夜曲中就已經明显地表现出这个发展过程（其后果在《曼夫列德》里呈現得那么显著！），因为我們在这部小夜曲里看到了第四交响曲和《曼夫烈德》之間的、过渡性的、完整的交响乐观念．

在柴科夫斯基早期的各部标题作品中，对比是尖銳的，情感仿佛向世界挑战，并同敌对力量单独进行搏斗．如果会招致死亡，那死亡也不会带来和解．

在《曼夫列德》中，这种个人因素和邪恶的斗爭的巨大規模被破坏了：命运把幸福粉碎了，除了深深的絕望之外，甚么也沒有留下．第四交响曲也有类似的情况；但在那里，主人公却在永恒的、

[1] 伊·格列包夫．《彼·伊·柴科夫斯基》，1922年彼得堡版，102頁．

永不熄灭的、不可战胜的人民生活的强大力量中找到支持.

然而，从柴科夫斯基交响乐风格此后的发展看来，情感变得更加羞怯、腼腆和多疑，有那么一种痛苦的疑虑在腐蚀着它. 这就是叶·阿·巴拉廷斯基早就簡洁地歌唱过的那种內心的絕望底古老故事(«不要毫无必要地誘惑我»)：柴科夫斯基早期的作品有較多眞誠的和不顧一切的"爱"，現在則有較多的"激动". 这一切都不是怎么神秘地、不可知地表現出来的，而是非常現实地——更加悅耳更加含蓄地在各种音調最小的音区范圍中表現出来的. 我們那怕是回忆一下弦乐小夜曲中的圓舞曲，就会看到这一点. 这是一篇描写舞会的动人的詩，有着通常的、描写溫存地交談的音調范疇；但在这里却已經完全沒有第四交响曲第一乐章副主題圓舞曲的那种奇妙地增长着的欢乐情緒：一切热潮都被压抑下来，音調均匀而平靜地流泻着. 在这首小夜曲的«悲歌»中也有相似的情况. 各种旧的表現因素都按新的方式运用得恰当而謹愼，它們之間的轉化是不大显著的.

当然，可能会有人反对說，我們看到的只不过是这首弦乐小夜曲的一些音調特点. 但是，这种异議是站不住脚的. 未来的音乐，特别是柴科夫斯基的第五和第六交响曲表明，这首小夜曲按照自己的方式表現出来的，不是偶然的暂时的东西，而是总的創作傾向.

在庄严的«一八一二年»序曲中(按照作者自己的說法，这首序曲写得"缺乏溫暖的爱情"❶)，仍然表現出音調范圍的十分恰当的形象性对照——特别是在侵略者"有計划、有組織的"突击(法国国歌)和英雄的人民战争的自发力量(活潑的歌曲«踟蹰門側»)之間

❶ «柴科夫斯基与梅克夫人通信集»，卷 2，429 頁.

的对照上.

第二管弦乐組曲(1883)离开大型的、完整的交响乐形式的各种原則和所处理的各种問題,看来比第一管弦乐組曲还要远;而第一乐章的名称(«音之游戏»)又仿佛故意(但是,这当然是沒有达到目的!)背离柴科夫斯基的表現美学的各种原理本身.

相反地,第三組曲(1884)却在主观上(見«序»第2章),也在客观上成了一部交响曲的"綱要". 这样, 它就包含着柴科夫斯基的交响乐风格所特有的各种对比和各种动的矛盾,并成为一个比«弦乐小夜曲»更为明显的、从第四交响曲过渡到第五和第六交响曲的阶段. 但正因为这是"綱要",而不是一部完全的交响曲,它的构思对于柴科夫斯基来說就不够宏大, 不够詳尽. 在組曲的第一乐章中,我們听到柴科夫斯基通常都有的眞摯、宁靜和悲壮的音調. 但第一主题的牧歌风格和第二主题的忧郁情調却又再一次說明了一个出現在音乐的情緒結构中的重要轉折. «忧郁圓舞曲» (第二乐章)底阴暗抑郁的音調,由于它們那些惆怅单調的叹息以及背景的柔和纏綿的重音底积聚,更加使人感到这个轉折意义重大.諧謔乐章(第三乐章)重复表現出对輕盈明彻的外在世界的印象,在柴科夫斯基以前的音乐里就已經有过这些形象,而在第四交响曲中,它們更获得了特别清楚的标题形式. 第三組曲的末乐章(变奏曲)在音調-內容的各种机能上接近于以前几部交响曲的民間性的末乐章.

在多年的"間奏"(在这期間写成的作品意义較小)之后, 柴科夫斯基的創作在第五交响曲中又重新以抒情交响乐底规模宏大的形式表現出来. 但是,在这之前,这种創作却受到"客观标题性"的极为严厉的考驗.

标题交响曲«曼弗列德»的写作經过是很突出的 米·阿·巴

拉基列夫曾建議柴科夫斯基采用这个題材（起初想叫柏辽兹写），柴科夫斯基最初(1882)的反应是审慎的，他不大同意．耽擱了两年，柴科夫斯基又被这个題材所吸引，并且“几乎有四个月一步不离地”写《曼弗列德》(1885年5月至9月)．在听完乐队演奏《曼弗列德》之后，柴科夫斯基深信这是他“最好的交响乐作品”．但后来由于感到《曼弗列德》的音乐大部分都写得很牵强，柴科夫斯基对它的态度就逐漸冷淡下来．1886年6月23日柴科夫斯基写信对米·米·伊波里托夫-伊凡諾夫說："您过分贊揚《曼夫列德》了．在它里面使我感到自豪的只是第一乐章．越下去就越坏，而末乐章更是完全要不得的"．❶

虽然如此，《曼弗列德》仍然是柴科夫斯基的創作底思想感情上的轉折的一个巨大紀念碑，同时也是他从事各种新音調探求的紀念碑．在这种意义上，《曼弗列德》意义重大，这是无疑的，尽管在它里面缺乏完整和平稳的灵感．

伊戈尔·格列包夫正确地指出了《曼弗列德》的特征：

"《曼弗列德》第一乐章的观念，是一个关于人生的迷誤的更为深刻尖銳的問題，同时又是想冲向不管什么地方(只要离开这片迷雾)的一种不安的冲动——寻求支持．然而光明只是在远方朦朧地显現出来．巴拉基列夫很清楚他介紹給柴科夫斯基的是个什么題材．这个題材应当在后者的想象中引出(而且已經引出了)在生活中使他感到最可怕的全部問題——即这个基本的生命之謎：創造的冲动和成就底存在，同万物的死亡，同万物在毁灭一切的死亡面前所显出的渺小，怎么会結合在一起？……《曼弗列德》几乎沒有自由而舒暢的进行，热潮一陣陣地熄灭在基本主題的沉重的叹

❶ 《柴科夫斯基的生活》，卷3，122頁．

息中……”.❶

把这部抒情交响曲和柴科夫斯基早期的标题作品比較一下，就足以了解那种被《曼弗列德》巩固了的思想感情的轉折．在《罗密欧与朱丽叶》中虽然結局是悲剧性的，但热烈的爱情是战胜了邪恶和死亡．在《暴风雨》中，爱情的喜悦尽管很强烈，但却仿佛被大海那誘人而又冷漠的自然力冲淡了．在《弗兰切斯卡》中，爱情已被摧毁了，被殘酷的刑罰的鎮压战胜了；但是，由于它怀念着失去了的幸福，因而仍旧是驕傲和美好的．
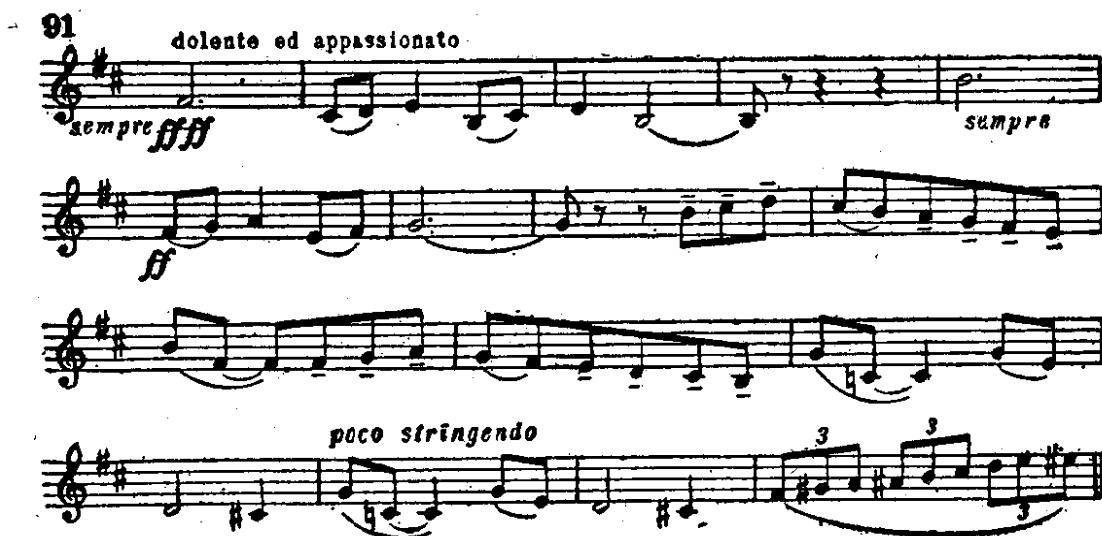
《曼弗列德》发展到怀疑、疲乏、絕望等情緒的形象体系．从莎士比亚到拜倫的发展，正如后来从拜倫回到莎士比亚的发展一样合乎規律，但这已經和起初不同了——这已經不是那健全而热情的罗密欧的莎士比亚，而是意志薄弱、人格分裂，犹疑不决的哈姆雷特的莎士比亚了(《哈姆雷特》幻想序曲——1888)．

从两种在柴科夫斯基早期的标題作品中还按着某种方式結合在一起的音調范圍底尖銳而惊人的分裂看来，《曼弗列德》也是很有代表性的．音乐的主观的标題性徹底地克服情节构思的客观的标題性．对世界的抒情感受底全面发展压倒了所謂“描写的因素”，亦卽客观的描繪．因而在《曼弗列德》中，表現的中心无疑是在第一乐章(正如作者自己所承認的)，其实，其余的乐章不过是技巧华丽的而实質上却相当冷淡的作曲工作的成果；在这种工作中，占主要地位的不是眞正的革新，而只是按照傳統来肯定描写性手法的一种十分巧妙的体現而已．

《曼弗列德》第一乐章里有不少这类傳統手法的反映(例如，用乐队的“暴风雨”以及用变化音阶来对絕望的情緒作隐喻性的描

❶ 伊·格列包夫．《彼·伊·柴科夫斯基》1922年彼得堡版，125頁．

繪）．同一乐章中的 Moderato con moto 和 Andante 提供出柴科夫斯基一系列典型的情緒音調的范例（漸漸增多的二度和三度叹息音調、各种上行和下行的音程和模进的抒情重音），但是，这些主題在鮮明性方面却远逊于柴科夫斯基那些最好的主題．可以感到，这个題材由于带有一种忧伤的情調而使作曲家喜爱，但同时又由于它的文学原著和其他方面存在着假定性，因而就束縛了作曲家，使他不能不仿效旧的浪漫主义艺术的范例．在《曼弗列德》第一乐章中，不能不看到，一个糾纏的乐思-因素形成了，它后来在《黑桃皇后》中表現得如此鮮明．但是，《曼弗列德》第一乐章最强的和最有发展前途的地方却是它的結尾．在那里（Andante con duolo），柴科夫斯基写出了曼弗列德主題的最出色的变奏，这个变奏是作曲家的音調宝藏中的一个极重要的因素．在这里，形象观念显然是主观性的．十六分音符三連音和切分音的震顫着的背景（由木管乐器、法国号、低音弦乐器奏出），与其說是描繪出某种外界的东西，不如說表达出兴奋的内心感覺——心的跳动，血脉的"喧响"．以小提琴、中提琴、大提琴和长笛的齐奏陈述出来的曼弗列德主題，就在这个背景衬托下出现：



音阶的急剧上行（它的开头見于例 91 的最后一个小节）导向在力度加强了的背景衬托下的力度加强了的主題进行（4 个法国号齐奏，向上扩展），同时，主題很快就分裂成为几个个別的音調．在上述的主題片断里，柴科夫斯基所喜爱的各种音調进行——叹息、抒情的上行和下行、由各个变成重音的音构成的短小乐句，都是一目了然的．但是，这些常用的因素的节奏对比关系却是这样的：它們的表現功能（极眞实地描写出嗚咽和痛哭）占着首要地位．这些音調（特别是同那些仿佛在級进的痛哭音調之前吸一口气的輔助进行結合起来）十分明显地預示出第六交响曲（特别是它的末乐章）以及《黑桃皇后》第二幕終場（說明是："丽莎伏在伯爵夫人的尸体上痛哭"）的类似的音調型．[1]

当然，这些极其富于特色的慟哭和嗚咽的音調，并不是完全由柴科夫斯基首先和单独发現的．在过去已經可以看到它們的范例-原型（我們尤其要提到肖邦的 b 小調諧謔曲第一段的結尾），而在柴科夫斯基的同时代人那里，則可以更为經常和更为清楚地看到它們（我們指的是馬斯涅和那些信仰主义者；順便提一下，列昂卡瓦洛的《小丑們》中的《笑吧，小丑》这首通俗的諧謔曲（1892）包含着嗚咽和慟哭音調的鮮明范例）．

然而，正是柴科夫斯基（而不是別的什么人），以严格地选擇、定型、积聚和集中这类音調型的方法，最先达到导乎异常的情緒力量．例 91 主題的陈述使《曼弗列德》第一乐章的結尾部具有稀有的表現力；这种表現力由于結尾 ff 的和弦底断断續續的打击（仿佛是內心的剧痛的痙攣）而显得更加强烈．

---

[1] 类似这样的例子見管弦乐叙事曲《总督》結尾及浪漫曲作品第 73 号．

《曼弗列德》其余三个乐章和它的第一乐章(正确些說,和这第一乐章的結尾部)摆在一起,就显得暗然失色了.[1] 正如上面已經說过的,它們是一些技术上完美的、某些地方令人感到兴趣的但却是冷淡的图解;这些图解与其說是由艺术家生动的想象写成,不如說是由理性和意志写成的.

泛神主义地和大自然融汇在一起,这一点和柴科夫斯基总是格格不入的.他的瀑布(《曼弗列德》第二乐章)誠然不仅閃耀着傳統的光輝,而且也反映出个人的听觉經驗的素养.然而,其中却沒有(比如說)里姆斯基-科薩科夫或德彪西的风景描繪所固有的、对于現实的音底現象的观賞性的細节刻画.在大自然面前,柴科夫斯基不能保持冷靜,他也不具备客观的注意力.对《曼弗列德》的第三乐章,在某种程度上同样也可以这样說;但在那里,題材本身(描写富于牧歌风味的美妙的山民生活)給抒情开辟了寬广的領域.在《曼弗列德》的末乐章中,我們看到各种富于表現力的抒情因素(首先是那个极为特出的曼弗列德主題底"慟哭着的"变奏)同描写地獄的欢宴、咒語等等狂烈的浪漫化音乐效果的、华丽而又喧鬧的、但却相当死板的(不无一点模仿柏辽兹的迹象)音乐之間发生一种新的矛盾.后者恰好是柴科夫斯基本人嘲笑过(在1882年11月致巴拉基列夫的那封談及《曼弗列德》的信中)的那种描写风

---

[1] 对于上述的作者对《曼弗列德》的批評(引自致米・米・伊波里托夫-伊凡諾夫的信),我們补充另一段(引自1888年9月21日柴科夫斯基致克・罗瑪諾夫的信):"这个作品是令人厌恶的…… 我深深地憎恶它,只有第一乐章例外.同时……我很快就会在我的出版人同意之下,完全毁掉其余三个乐章,它們在音乐上是无足輕重的(特别是末乐章,这是一个致命的地方),我将根据这部大的,在长度方面完全是不可能的交响曲写一部交响詩"(《柴科夫斯基年表》,454頁).柴科夫斯基这个打算并沒有实現.

格(見本书的«序»)。

补充一下，演奏者可以在某种程度上弥补«曼弗列德»內容的不平衡性(如果指揮者不在第一乐章中把什么都說尽，而把"慟哭的主題"底高潮拖延到末乐章才表現的話)．但这也不过是弥补而已，它当然不能大大地改变音乐的性質．

尽管有着各种缺点和各个写得极不恰当的地方，«曼弗列德»仍然意味着柴科夫斯基交响乐創作的一个新的高漲；它仍然是一些新的、紧張的創造性探索的标志．如果我們回想到，两年之后在歌剧«妖女»(1887)❶中也表現出同样紧張的探索，那就会明白，柴科夫斯基是在取得了一批經过大大革新的思想感情的素材和技术上的素材后，才着手創作第五交响曲的．

而在两部交响曲(1877-1888)之間的、为期十年有余的过渡阶段里，俄国生活和俄罗斯艺术又发生了多么大的变化啊！

革命的解放运动发生了根本轉折．民粹派分子的英雄主义的恐怖手段，以自我牺牲的思想吸引了俄国社会，但很快就暴露出它是沒有前途的．现在，不仅緬怀过去的老爷式的俄罗斯，連資本主义的俄罗斯也越来越明显地感到它最强大的、眞正的敌人是无产阶級．1883年在彼得堡組成了第一个馬克思主义小組——«劳动解放社»．格·弗·普列汉諾夫的活动正在开展，弗·伊·列宁的革命斗爭也开始了(被捕，被喀山大学开除，1887年又被放逐)．工人运动越来越显著地占居社会生活的首位．

在艺术方面，这个过渡时期的活动家們一个継一个地出現了．

---

❶ 包·弗·阿薩菲耶夫在他写的小册子«彼·伊·柴科夫斯基的歌剧‹妖女›»(1947年莫斯科-列宁格勒版)里很好地闡明了这种探索的紧張性和矛盾性．

德·尼·馬明-西比里亚克的最初一些意义重大的作品发表于1882年，阿·彼·契訶夫第一部短篇小說集出版于1884年，謝·雅·納德松的詩集第一版出版于1885年，弗·格·柯罗連科第一部小册子則出版于1886年.

列·尼·托尔斯泰越来越明显地轉向揭露社会制度方面(«黑暗的势力»——1886年.«伊凡·伊里奇之死»——1884-1886年.«量麻布的人»第二版——1886年.«教育的果实»——1887年)，而在1887年夏天，他就开始构思那部过了十年才完成的长篇小說«复活»了.

1880年，米·叶·薩尔蒂科夫-謝德林写成«戈洛甫辽夫老爷們»，費·米·陀斯妥耶夫斯基也写成了«卡拉瑪佐夫兄弟們».这两部在意义上互相对立的作品同时出現，就說明了思想矛盾的尖銳性：在这两部长篇小說当中，前者无情地揭露黑暗，而后者却号召人們去寻求臭名昭著的"心灵的完美化".

随着八十年代的到来，列宾和苏里科夫的巨大才能也蓬勃地发展(列宾的«庫尔斯克省的教会行列»——1883年，«不期而至»——1884年，«伊凡雷帝和他的儿子伊凡»——1885年；苏里科夫的«行刑的早晨»——1881年，«緬希科夫在別列佐夫村»——1883年，«貴族夫人莫罗佐娃»——1887年.伊·伊·施什金繼續着平靜、穩健的創作，他在八十年代創作了一系列宏大的松树和橡树的风景画(«森林密布的远方»、«在平坦的谷地上»、«阳光照耀着的松树»、«橡树林»、«橡树»、«松林中的早晨»).但同时，从1879年起(«秋日·猎人»)，列維坦那富于詩意的創作就开始奇妙地开展了.在柴科夫斯基創作第五交响曲的那一年(1888年)，弗·阿·謝洛夫在莫斯科的定期展覽会上获得了他最初的胜利(«少女

与桃子»、«阳光沐照着的姑娘»).

莫·彼·穆索尔斯基(1881)和亚·波·包罗丁(1887)的創作活动結束了;尼·安·里姆斯基-科薩科夫的創作活动正在灿烂发展(«雪娘»——1880-1881年);阿·康·格拉祖諾夫和阿·康·李亚多夫的創作活动也正在开展;而在八十年代后半期,阿·尼·斯克里亚宾和謝·瓦·拉赫瑪尼諾夫正以最初的一些作品初露头角.

从各方面都可以感到艺术的重大进展. 这些进展在每一个早已形成了独特的創作风格的艺术家面前,提出了一个特别复杂的任务——"紧随时代前进".

要知道,每一个艺术家,不管他的生命有多长,仍会在他一生中的一个特定时期終于成长起来;因此,他的創作就会同一定的、这个或那个艺术发展的历史阶段特别紧密地联系着. 对于柴科夫斯基来說,这个时期就是七十年代后半期——他的創作史上的酷热的夏天.

八十年代(特别是八十年代末期)已經成了柴科夫斯基創作活动的秋天. 內心的热情衰退了,但生活經驗和艺术上的才略却异乎寻常地丰富了. 秋天带来了最成熟的果实.

# 第五交响曲

(e小调，作品第64号)

早在1888年初春，柴科夫斯基就决定了要写这部交响曲. 柴科夫斯基在3月28日从梯弗里斯写信对其弟莫杰斯特說: "我一定要写一部交响曲……". ❶

1888年5月，柴科夫斯基在克林附近的庄园弗罗洛夫村开始創作第五交响曲；起初写作得很不順利，但后来却进展得很快. 交响曲的草稿在6月20日左右就已經完成了. 过了一个月，柴科夫斯基就着手給它配器；配器工作在8月中完成. 在这整段期間，柴科夫斯基都住在弗罗洛夫村（如果不算赴莫斯科和彼得堡的两次短期旅行的話）.

"这里弥漫着古旧的气息，他在这里是孤独的，沒有那些討厌的避暑客人来煩扰他. 这里有一个不大的花园（但里面仍然有一个小池塘和一个小島），它紧連着一片树林. 这里，在花园后面，展現出远方——俄罗斯中部那种平淡的远方景色，在彼得·伊里奇看来，它比瑞士、高加索和意大利的一切美妙景色还要可爱". ❷

❶ «柴科夫斯基的生活», 卷3, 238頁.

❷ 同书, 240頁.

在工作过程中，柴科夫斯基对自己的新生儿的态度是忽冷忽热的．下面是作者在給梅克夫人的信中所說的几段話．

1888年6月22日："我这部交响曲同以前几部，特别是同"我們的"交响曲(卽第四交响曲——克列姆辽夫注)比較起来是好是坏，現在还很难說．現在似乎已經不象从前那么輕松，也不是經常都有現成的材料；我記得，从前在日暮时分的疲乏感覚沒有現在这么强烈"．❶

8月7日："現在，当交响曲将要完成的时候，我对它的看法比在工作极为紧張的时候較为客观一些，可以这样說，感謝主，它并不比以前几部坏．想到这一点，使我感到很愉快！"❷

9月14日："……莫斯科的所有音乐界朋友都为我的新交响曲感到兴奋，特别是塔涅耶夫(我极为重視他的意見)．这使我很高兴，因为我不知怎的曾經这样想过：这部交响曲是不成功的"．❸

10月間，第五交响曲的总譜就由彼·伊·尤尔根松的出版社出版了．这說明作者是滿怀信心地从事配器工作的．1888年11月5日在彼得堡《爱乐协会》的音乐会上，由作者指揮举行了第五交响曲的首次演奏．11月12日在同一个地方(在《俄罗斯音乐协会》的音乐会上)，也是由作者指揮，举行了第二次演奏．听众兴高采烈地欢迎柴科夫斯基，但报刊的态度却不同．大多数評論都指出了这是"前进了一步"，同时又以通常的指責来責难柴科夫斯基，說写作上"急于求成"和"粗枝大叶"．由于交响曲中有着大量圓舞曲节奏，就引起了下述这种最有代表性的不滿情緒；《一天》这分报紙的

❶ 《柴科夫斯基与梅克夫人通信集》，卷3，539頁．

❷ 同书，547頁．

❸ 同书，552頁．同見9月7日致其弟莫杰斯特的信(《柴科夫斯基年表》，453頁)．

評論写道:“交响曲里有三首圓舞曲，同时又有着想取得最庸俗的效果的配器！这不是說明了柴科夫斯基先生已經是一位声嘶力竭、奄奄一息的作曲家嗎？这不是表明了才能已完全衰退了嗎？”❶

采·阿·居伊严厉地批評了第五交响曲．他写道：❷“可以設想，柴科夫斯基先生在他的新交响曲中，沒有把音当作手段来看，而是当作目的来看．为了这个目的，音乐就只不过是成了一个前題；在这部交响曲中，音的意义压倒了音乐的意义，竟达到了这种程度．但即使在这种情况下，柴科夫斯基先生的任务也只是达成了一半；因为，如果說在交响曲中我們常常听到音的各种新效果和乐器的各种新的配合，那么，我們也常常听到沉重晦涩的配器，銅管乐器大大地掩盖了其余的乐器”．正如«一天»的評論一样，居伊坚决反对圓舞曲：“……我不尊重圓舞曲，让上帝饒恕我吧……但是，圓舞曲这种曲式毕竟是狭窄和輕浮的，而且把圓舞曲放在交响曲中，对于后者也同样是不尊重的表現，正如把一个 parvenu（中間阶层中爬上貴族阶級或身居要位的人——譯者注）带到古老的貴族社交界去一样．圓舞曲应放在組曲里，而不应放在交响曲中；交响曲永远保持着它的严格而又严肃的規規矩矩的形式”．

居伊的最后結論說：“整个来說，这部交响曲的特点是无思想性、刻板化、音压倒音乐，正如上面已經指出了的，听起来很困难”．

后来，尼·德·卡什金同意了某些批評家的意見，認为交响曲得不到成功是由于作者的“不能令人滿意的、軟弱无力的演奏”所

---

❶ 引自«柴科夫斯基与梅克夫人通信集»，卷3，645頁．

❷ «音乐評論»，1888年第25号．

致.❶ 但是,上述各段評論清楚地表明,批評家們攻击的是柴科夫斯基最重要的創作原則之一——即运用民主性的舞曲体裁.

11月13日,柴科夫斯基从彼得堡到布拉格,布拉格很快就举行了一个柴科夫斯基作品的音乐会,并由作者指揮(也演奏了第五交响曲).11月底,柴科夫斯基回到弗罗洛夫村,12月2日写信对梅克夫人說:

"我的心情和家庭里的痛心事❷无关,使我的心情变得相当抑郁的还有一个原因.在演奏了我的新交响曲之后(在彼得堡演奏了两次,在布拉格演奏了一次),我深信这部交响曲是不成功的.在它里面有那么一种令人厌恶的、五光十色的、多余的东西,还有点虛伪和做作.而听众也本能地意識到这一点.我十分明白,听众向我热烈欢呼,这是对我以前的活动发出的,而这部交响曲本身并不能吸引听众,或者至少是不能使听众喜爱.想到这一切,就使我尖銳地、痛苦地对自己感到不滿.难道我已經象人們所說的,什么都已写尽,而現在只能模仿自己以前的风格来复制和伪造了嗎?昨天晚上我翻閱了第四交响曲,我們的交响曲!多么不同啊!它多么崇高,多么优秀啊!是的,这是十分,十分可悲的"!❸

12月10日和11日,第五交响曲由作者指揮在莫斯科演奏了两次.12月26日,柴科夫斯基写信对梅克夫人說:

"莫斯科的两个音乐会(一个是通常的交响乐音乐会,另一个是演奏同样节目的通俗音乐会)进行得很顺利,然而,它却在我的脑海中留下了悲哀的回忆.随着每一次演奏,我越来越深信我最

❶ «卡什金文集»,150頁.

❷ 这里是指作曲家的甥女薇·列·达維多娃之死.

❸ «柴科夫斯基与梅克夫人通信集»,卷3,559頁.

近写成的交响曲是一部不成功的作品，而这种偶然不成功（也許是我的材能衰退）的感覚，使我非常伤心．这部交响曲过于杂乱、龐大、冗长和不眞誠，总的說来是令人十分反感的．塔涅耶夫則例外，他坚持說第五交响曲是我最好的作品，而我的所有誠实和眞誠的同情者們对它都評价不高．难道我已經象人們所說的，才能枯竭了嗎？难道 le commencement de la fin（末日的开始）已經到来了嗎？如果是这样，那就眞可怕．未来会說明我的耽忧是不是錯了；但无論如何，令人遺憾的是，1888年写的交响曲比1877年写的交响曲坏．我們的交响曲比最近写成的交响曲好到說不完，这一点我是深信不疑的”．[1]

尼·德·卡什金告訴我們，在这些愁悶情緒影响之下，“作曲家自己簡直就憎厌了他的这部交响曲；有一次他对我說：如果不是已經出版了，就一定要把它毀掉”．[2]

柴科夫斯基对第五交响曲感到失望，可以用两个原因来解釋．其一純粹是外在的原因——交响曲得不到一些批評家和部分听众的贊賞，这就深深刺激了作曲家的极为敏感的天性，第二个原因要严重和深刻得多，它的根源是：作曲家意識到，构成第四交响曲的形象实质的那种热烈的情緒和那种沸騰的感情，已經一去不复返了．

当1889年3月3日（公历15日）在汉堡由作者指揮演奏了第五交响曲幷获得了巨大成功之后，第一个原因就消失了．这已經足以使柴科夫斯基大大改变他对这部交响曲的自我評价．3月5日

[1] 《柴科夫斯基与梅克夫人通信集》，卷3，560頁．

[2] 《卡什金文集》，150頁．

(公历 17 日)，柴科夫斯基写信对其弟莫杰斯特說："我不再覺得这部交响曲是令人討厌的了，我又重新爱上了它"。❶ 应当認为，听众对交响曲的贊賞使柴科夫斯基不再痛苦地想到热情已一去不复返，而能够更加客观地估計他这部新作品的眞正优点。

同时也必須承認，柴科夫斯基終于(虽然也不是过久地❷)对第五交响曲感到滿意，这是完全正确的。即使这部交响曲在热情方面确实远逊于第四交响曲，即使它沒有第四交响曲以及最后一部——第六交响曲——那么"富于总結性"，第五交响曲毕竟是一部宏丽的作品，而它的形象也是十分深刻和富有內容的。它在技巧的完善方面，无疑地超过了柴科夫斯基以前的一切交响曲(包括第四交响曲在內)。同时，对于稍为敏銳一点的听众来說，第五交响曲的标題性是很明显的，看来并不比第四交响曲的标題性差一些；这又証明了它的构思和实現构思的現实主义表現手法是完整的。

第五交响曲最初的标題构思底片断，在不太久以前发表了，❸虽然作曲家只是部分地实現了它。我們从这些片断中知道，柴科夫斯基想在第一乐章的序奏里表达"对命运或对上帝鉄定不移的律令的无上崇敬"，在这个乐章的 Allegro 最初的两个主題中打算体現：(1)«……怀疑、怨訴、讉責……»，(2)«好不好投身在信仰的

---

❶ «柴科夫斯基年表»，467–468 頁。

❷ 1890 年 3 月 3 日，柴科夫斯基写信对其弟莫杰斯特說：第五交响曲"不成功"(«柴科夫斯基的生活»，卷 3，358 頁)。

九十年代中期，柴科夫斯基死后，在阿尔杜·尼基什演奏这部交响曲的时候，第五交响曲眞正的荣誉才开始建立起来。(見«卡什金文集»，150 頁)。

❸ 最初发表于阿·布季亚科夫斯基的著作。«彼·伊·柴科夫斯基。交响音乐»，1935 年列宁格勒版(145 頁及以后)，后来則发表在許多其他的出版物中。

怀里???"的冲动❶；而在交响曲第二乐章的草案中则打算体現召喚的"明光"和命运的严厉回答："不，沒有希望"这两者之間的戏剧性对比.

現存的最初的标題片断并不完全"符合"已知的第五交响曲的音乐，但却符合于它的某些傾向．然而，象我們已經說过的，从第五交响曲的音乐本身，特别是把它同柴科夫斯基較早期的交响乐作品比較一下，就足以清楚地看出它的标題.

第五交响曲最重要的特色之一就是有"命运主題"，在这里它起着所有四个乐章的主导动机的作用（我們知道，在第四交响曲中，命运主題只是在最初和最后两个乐章出現，而中間两个乐章則摆脫了它）．这是一种很重要的新的素質．在第四交响曲中，《命运》（以及它那威武的号声）主要还是表現外在的力量，随着它的出現，人們可以进入到回忆和静观中的各种迅速閃現的生活形象的領域；只是在內心的焦慮加剧的时候，只是在尖銳地意識到对幸福的追求和妨碍着这种追求的环境之間的冲突时，命运的压力才居于首要地位．在第五交响曲中，艺术形象的主观化过程发展得更加深远．《命运》成了一个纏扰的念头，一种抑郁的自我意識；沒有什么可靠的歇息和隐蔽之所足以摆脫这种力量．伊·格列包夫清楚地說明了第五交响曲中命运主导动机的性質：

❶ 柴科夫斯基在1884年10月31日致米·阿·巴拉基列夫的信中写道："我多么希望我也能够获得在您的灵魂中所达到了的那种醒悟．我可以万分眞誠地說：現在比任何时候更渴望从基督那里得到安慰和支持．我将恳求在我心中确立起对他的信仰"（《柴科夫斯基与巴拉基列夫通信集》，84頁）．尼·安·里姆斯基-科薩科夫在同一个时候也曾找尋同样的"安慰"（見《我的音乐生活》，1935年莫斯科第5版，253頁）．但不論柴科夫斯基也好，里姆斯基-科薩科夫也好，都沒有找到"安慰"．

“恰恰相反(和《曼夫列德》不同),在第五交响曲中可以感到一种經常的愿望和追求,它是永无休止的、激动不安的．不过,它又是受束縛的、不自由的．在这里,占着第四交响曲命运号声的位置的,是一个刻画某种犹疑不决和障碍重重的情况的、十分羞怯地出現的主題．仿佛柴科夫斯基明白,問題不在于可見的桎梏,而正在于有那么一种东西正在附近某处,甚至在脑海里,带着它那固执的、冷酷的veto(否定——譯者注)糾纏地隐現着．敌人不是命运,不是外在的环境,而是在自身中,在自己的“我”里面逐漸增强着的对走向生活的意志的否定．这个动机,如果乐意的話,就把它叫做“命运”,它在第五交响曲中总是反复地提到它自己,并在交响曲的整个发展过程中逐漸成长,而最后,在末乐章中,它就已經在煌丽的进行曲型的扩展中执着地表現自己了．但是,它由于軟弱无力,即使在扩展中也显得多么可怜啊:它重复着自己的开端,旋律严峻地、逐步地下行到它所由出发的那个音,想用这种办法一下子就制止住任何热潮,并且以坚决的終止来收束这个循环发展．但奏得甜甜蜜蜜也好,奏得厚顏无耻也好,这个主題由于它那无法补救的局限性,反正是可怕的”．❶

伊·格列包夫最后对命运动机的看法有点片面(这一点我們将在下文看到),他没有充分地估計到这个动机在交响曲末乐章中的道德意义．但伊·格列包夫着重指出了命运动机在情感上受到束縛(即使在它轉为大調的时候),并着重指出了这个动机所具有
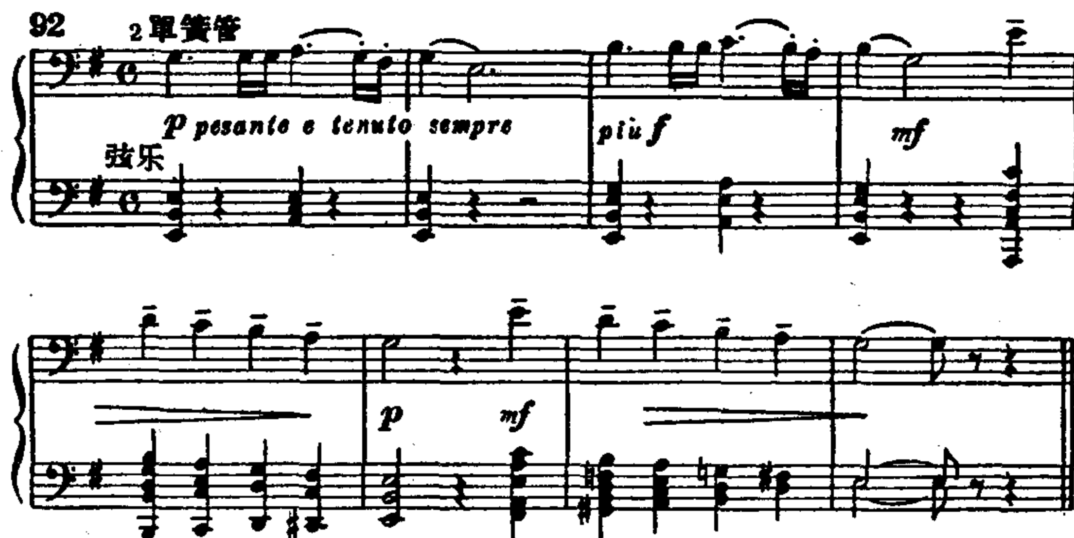
---

❶ 伊·格列包夫．《彼·伊·柴科夫斯基》,1922年彼得堡版,125-126頁．參見伊·格列包夫．《柴科夫斯基的器乐創作》,23-24頁．我們要提一下:《汉姆萊特》幻想序曲与第五交响曲同时写成,它是刻画最深刻的內心分裂的形象的．

的强烈的机械性特征，这无疑是对的．❶

但是，我們还是回头来談第五交响曲的音乐吧．

第一乐章（Andante Allegro con anima〔行板．活跃的快板〕，等等．e 小調）以第一次陈述“命运主题”的銅管乐器的序奏开始．在創作这个非常鮮明的主題时，柴科夫斯基还用了現实主义抒情作曲家的自然手法．这个主題：




建立在凄凉的，剛剛升起但立刻又悲伤地下降的音調上．这些窒息的叹息（几乎象嗚咽）仍旧具有柴科夫斯基后期所特有的音調体系的气质．阴暗的音色和濃厚的和声支撑着并加深着音調的效果．順便指出，运用这类音色（单簧管和大管的低音、低音部的和弦底狹窄的音程等等）．的傾向，在柴科夫斯基最后两部交响曲中大大地发展了．在很早以前，柴科夫斯基就已經发現了这类音色的形容尽致的效果了．❶

---

❶ 在今天，正是这个主題的这些（而且只是这些）特征被德·蕭斯塔科維奇在第七交响曲第一乐章的“入侵主題”中，独特地、故意漫画化地（虽然也許是无意識地）体現了出来．

序奏主題的号声因素实际上仍然存在，但它（在节奏上和力度上）变得异常柔和，近于說話的声音．这是有重大意义的，因为在第一主題的发展中，在交响曲第一乐章的呈示部里，就已經出現了很洪亮的、重音清晰的、眞正的号声．但是，它們并不是突然地（象在第四交响曲中那样）到来，而仿佛是从最初那个含蓄的主題中成长起来的，这就特别明显地表現出主观性的形象結构——从"我"到现实的发展路綫，而不是相反的路綫（这和第四交响曲的观念极不相同；在那里，尽管有着相当徹底的抒情性，但仍然可以感覺到"我"和世界这条明确的界限）．

第一乐章主部的开头（Allegro con anima）出自同一个序奏的主題．音色也象单簧管和大管的凄凉的叹息，它是和弦乐器断断續續的和弦交織起来的：

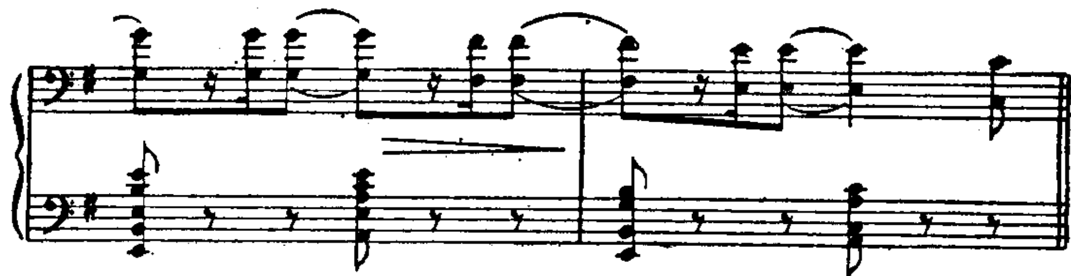
93 Allegro con anima

弦乐 ppp

單簧管、大管 pp

---

❶ 我們要提一下《罗密欧与朱丽叶》幻想序曲中的序奏的、象送葬般鳴奏着的单簧管和大管的合奏．有时柴科夫斯基只不过在一瞬間大力运用阴暗音色的表現意义．我們指的是在《叶甫根尼·奥涅金》結尾，在"耻辱、惆怅，啊，我那可怜的命运"这些詞之前 e 小調 IV 級变化七和弦的阴暗的音响（单簧管、大管、法国号和长号）．

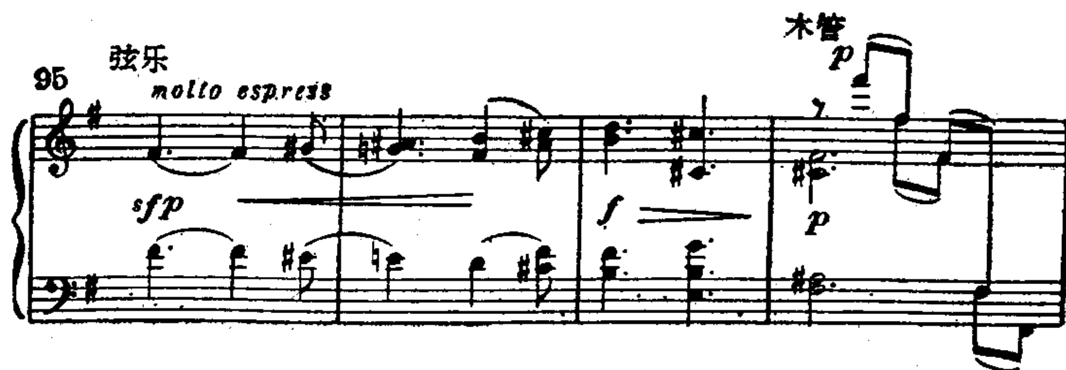


但情感和体験的色調已經不同了——出現了叙述的音調(蕭邦、舒曼、格林卡等人的傳統).❶ 随后的木管乐器裝飾音阶具有柴科夫斯基所喜爱的描写性背景的气質. 小提琴和长笛的一些意外的、持續的、有点随意的旋律进行:




十分自然又十分眞实地符合于上述柴科夫斯基的标題构思:"怀疑、怨訴、譴責". 以后, 音乐发展成为全奏奏出的十分"富于說話风味的"(就音調的韧性来說)号声;音响的这种暴风雨般的增强,同样也符合于上述的标題构思.

在轉向副部的时候, 情緒发生了激烈的变化. 开头的过渡乐句:




❶ 瓦·阿·楚凱尔曼很中肯地把序奏和主部的体裁确定为葬礼进行曲和叙事曲体裁(«苏联音乐»,1940年9月号,66頁).

是柴科夫斯基抒情的现实主义音調的最鮮明的典范之一，从fis向d的情緒上升，由于下行的低音部的对比而显得更加有力．温柔地下行的 cis-fis 五度音調补充了 d-cis 的“叹息”(結果，d-cis-fis这种发展就成为柴科夫斯基最典型的旋律进行之一)．最后，木管乐器八度音型的急速进行，則是刻画某种外界的細語或呼喚的欢欣鼓舞的背景的、最微小的但却非常富于表現力的細节描写．

在这里我想稍为离开一下本題．尽管第五交响曲的音乐有着一些阴暗面，但在这种音乐中也不能不看到它那些截然相反的方面——再三地追求光明、温暖和欢乐的热潮．交响曲是柴科夫斯基于暮春在弗罗洛夫村創作的．雪融了，呈現出了克林周圍美丽如画、林木青翠的小丘．“雨雪的春天”結束了，“林木青葱的春天”开始了．❶“五月时光的幸福”到来了，这时候，“我們沉浸在生的渴望中”．❷柴科夫斯基特别喜欢的明亮的夜和草青树綠的时光降临了，作曲家所喜欢的鈴兰盛开的时光降临了．自然景色一向使柴科夫斯基十分激动，而在八十年代末期，他就更加喜欢大自然．柴科夫斯基从瑪伊达諾夫移居至弗罗洛夫村后不到一个月，就开始写第五交响曲，1888年4月24日他写信对尤·帕·施帕仁斯卡婭說：“今天我来到这里，屋子、花园的景致和这里的一切都使我十分高兴．四天后我将到彼得堡去……約一个星期后我就回来，以后就会长期呆在乡間工作，我正想要写一部交响曲……”❸

我們从柴科夫斯基在1888年5月15日致其弟莫杰斯特的信上看到：“我十分喜爱弗罗洛夫村；在瑪伊达諾夫住过之后，我覺得

❶ 米·米·普里什文的說法．

❷ 引自柴科夫斯基的短詩《鈴兰》．

❸ 《柴科夫斯基与塔涅耶夫通信集》，336頁．

这里的一切簡直就是天堂．事实上竟好到这种程度：我本想只在早上散步半个鈡头，但有时入迷了，竟逛了两个鈡头．到处都是树林，有些地方甚至是眞正神秘美妙的林子．可惜許多已开始砍伐了！傍晚，在夕阳西下时，我总在空曠的地方散步，而景色又是多么富丽啊！一句話，如果不是多雨和寒冷得厉害，一切就会很如意了……思想和情緒并不怎样．但我希望替交响曲取得一点点材料”．❶

稍后，柴科夫斯基的喜悦心情仍沒有消沉下来．在5月30日(那时已經着手創作第五交响曲了)致尤·帕·施帕仁斯卡娅的信中，作曲家写道：

“現在，我来到乡間已很久了，我想，如果沒有什么特别事情发生，那么，愿上帝让我留在这儿直到深秋．天气一直是恶劣的、寒冷和潮湿的．但有时也会有暖和的日子，在那时候，这里就会好得令人惊异！現在我就要把我带来的大量花朵从盆子移植到泥土上”．❷

春天底奇妙的、生气勃勃的翅膀掠过了第五交响曲的音乐，在轉入副部的时候就可以感到这对翅膀的最初的风声．例95的音調因素在这个过渡乐段中自由地发展．这里有抒情的热潮，有“疑問”，也有激动不安的二度“叹息”．八度音型的背景（見例95）变

---

❶ «柴科夫斯基的生活»，卷3，241頁．

❷ «柴科夫斯基与塔涅耶夫通信集»，338頁．6月底，柴科夫斯基从弗罗洛夫斯克村写信給梅克夫人，談到他越来越爱花，并談到他在弗罗洛夫村如何培种它們："我打算在我年迈不能写作的时候，就从事养花"．(«柴科夫斯基与梅克夫人通信集»，卷3，545頁；同見598頁)．現存的1890年的相片，拍的是柴科夫斯基站在弗罗洛夫村的巨大花圃之前(«柴科夫斯基年表»，501頁)．

成在固定五度音(由双簧管、大管和法国号伴奏——un pochettino piu animato)上的乐观愉快的喞喞細語.

木管和法国号 單簧管
96
弦乐
*f* *ff* *mf*
法国号 大管
*ff*

这种細語声与抒情的热潮、明朗而又单純的D大調和弦与充滿了变和弦的各种迅速更替着的和声(对于柴科夫斯基的抒情主題来說,这些和声是典型的)——这几种音調的互相对答,激动得令人惊异.大自然的召喚和对这些召喚的回应,这个具有双重意义的形象是以极其簡洁的手法表达出来的.

其結果(結論)——副部(Molto piu tranquillo, D大調)的到来也很自然(副部具有柔和地但却不可竭止地流泻着的圓舞曲节奏):

97
*p*
*p*

在那里，不論切分音、流暢的旋律波浪或者是各种衬腔，都是那么独特，都是柴科夫斯基的独創风格所特有的．随后圓舞曲主題在曲調上和力度上的灿烂发展（带有各种典型的模进底积累），实質上符合于第四交响曲中柴科夫斯基曾用这些話来說明的那个乐段的意义："一切阴郁、凄凉的东西都被遺忘了．看！这就是，这就是幸福！"（見上文）．比較一下在两部交响曲中的这些相似的片断，我們就会再一次看到，第四交响曲的"幸福"的特点是热情澎湃．而第五交响曲的"幸福"却比較完整优美，在它里面可以感到一种清醒、明智的抒情感的新特征．而副部的圓舞曲当然也不是室內的圓舞曲，这是和大自然抒情地融汇在一起的形式．大自然最初的喞喞細語（見例 96）在圓舞曲的高潮中变成了狂喜的呼喊．

后来音調又迅速下降并恢复了凄凉的戏剧性情調．展开部由法国号开始，它把"喞喞細語"这个动机的音調变成小調．这是已經暗淡下来的欢乐的象征；現在，这种欢乐情緒消失在各种激动地迴旋着的旋律綫中，消失在激动不安的呼叫声中，并且漸漸变成一种相反的情緒．和諧而丰美的大自然的召喚仿佛从远方傳来，后来就完全沉寂了．热情的沸騰在展开部結束时曾达到极点，現在也沉寂下来了．

再現部回复到 Allegro 的出发点——忧伤地陈述着的叙事曲音調（現在主題由一个大管奏出，奏得比以前还更阴郁——低一个八度）．再現部往后的发展段和呈示部的发展段相符．在新的"幸福"高潮之后，交响曲第一乐章就由有力地表达出忧伤、阴暗情緒的結尾部来結束．比較一下这个結尾部和第四交响曲的結尾部，是很可以說明問題的，它們有着相似的特征——首先是三連音模进的"哀号"（它們鮮明的效果最先出現在«弗兰切斯卡»中）．但是，

如果說第四交响曲第一乐章是以創伤的心灵底狂烈抗議来結束的話，那末在这里，主題不安的进行却漸漸沉寂和熄灭在低音区的暗啞音响中．那几个收束性的小节(大管、低音弦乐器、定音鼓的震音)类似仅仅可以听見的暴风雨过后的回响；这場暴风雨折磨了心灵，并从它那里夺去了欢乐的激情，夺去了光明的希望和对幸福的信心．不象第四交响曲第一乐章的結尾，这不是积极的悲哀：消极的情緒在这里胜利了；要找到摆脱它的出路就更加困难了．

交响曲的第二乐章(Andante cantabile, con alcuna licenza, 〔行板．自由地〕D 大調)是柴科夫斯基的抒情杰作之一．第五交响曲的这个乐章，从一开始起就被阴暗的影子籠罩着．然而，更加令人激动的，却是那种和这些暗影相对立的温暖的抒情情調，那种和厌世的、痛苦的絕望心情相对立的春天和初夏的詩意．Andante 特殊的魅力就在于这种阳光与黑暗的融合，在于这些情緒与抒情风景画的变幻无常的明暗变化，在于这种对春天的充滿秋意的体験．
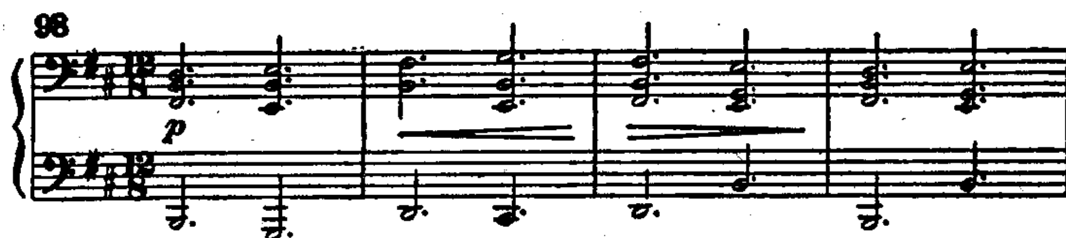
柴科夫斯基并不是一下子就作出了第五交响曲第二乐章的音乐的．起初他打算在这个乐章中采用一个圓舞曲主題(这个主題后来被改成第三乐章的圓舞曲主題)❶．后来柴科夫斯基选擇了另一些主題，但它們在还未写成这样之前，也是經过很大修飾的．尤其有趣的是，Andante 仍旧保留了圓舞曲的风格，虽然这种风格也是深深隐藏在对称的节拍中的．《一天》的評論把第五交响曲說成是“有三首圓舞曲的交响曲”(見上文)，它显然是把 Andante 的音乐看成是第二首圓舞曲．在今天，包·弗·阿薩菲耶夫在論及 An-

❶ 見《阿·布季亚科夫斯基选集》，146 頁．

dante 的音乐时强調了这样一个正确的見解，即这里"主题起初在12/8的拍子中陈述，旋律因素的进行使人感到一种隐蔽的三拍子性質：不完全小节由于訃声音进行到二度音上（带有在小节的弱拍上的延留音），就使人更加长时間地感到音浪在消散和停滞不前（在对重音的关系上，每一次是二与三之比：不完全小节和小节的第一拍）".❶ 这又說明了圓舞曲节奏型（慵倦迷人、富于詩意的幻想情調的表达者）在柴科夫斯基的音乐中获得特别寬广的发展．柴科夫斯基在許多場合下都克服了圓舞曲直接的舞蹈性質，即使在另一些不是三拍子的拍子中也保留了圓舞曲节奏型的因素（最后的例子是第六交响曲的 Allegro con grazia 的五拍子圓舞曲）．

第五交响曲第二乐章是徹底抒情的，同时，各种超出了概括的"我"之外的音調因素，也不过是着重表現出抒情风格占着主导地位．音調的組合相当簡洁，但运用和发展音調的手法却非常多样．

Andante 开头的低音部弦乐器后奏：




在音調上类似第一乐章的序奏，但却更加阴郁．現在，那些"哀悼"情感与生命的音調（作曲家曾打算在《罗密欧与朱丽叶》序奏中运用这些音調）获得了充分的发展．但这仅仅有七个半小节，因为第一主题的导入，使音乐具有一种溫暖的抒情情調．

❶ 伊·格列包夫．《忆彼·伊·柴科夫斯基》，1940年列宁格勒-莫斯科版，17–18頁．

选擇法国号作为最重要的抒情独奏乐器，这在柴科夫斯基的第二交响曲第一乐章的开头已有先例. 可是，如果說在那里，法国号的音色体現出民間歌調的严峻昂揚的情調，那么在这里，它的运用，在情緒上就更加灵活，并且要俏皮得多(这里对法国号的表現要求甚至有些过分了). 这种意图的秘密是可以理解的，作曲家想暂时不用那么多色彩，以后就可以尽量地发揮各种音色的抒情作用.

法国号主題很美妙，因为它有着柴科夫斯基所特有的音調因素(二度叹息音調、衬腔-起句〔окружения-запевы〕、把个别的音变成重音的手法、以模进来积蓄音調效果的手法，等等)，但它立刻就显出一种情感脆弱的悲哀情調. 单簧管应和着法国号. 下面就是这个极富于表現力的法国号旋律以及随后的单簧管衬腔:

99

法国号

dolce con molto espress.

animando

riten.

mf

p

單簧管

我們所看到的是典型的"独白性的对白"，因为在它里面并沒有任何內在的对立性，而模仿的旋律綫也不过是加重着基本的、統一的抒情情緒而已.❶

往后也运用了这类模仿手法（从 Con moto 的开头起）：

100 双簧管 dolce espress anim.
法国号 pp
小提琴
中提琴
法國號
低音弦乐
f
mp

运用流暢的、震顫着的、音响丰滿的八分音符三連音的背景，这种手法始于《罗密欧与朱丽叶》幻想序曲.最先被柴科夫斯基称为"明光"（見上文）的那个双簧管主題（一方面由于升 F 大調的华丽的对比，另一方面也由于乐器的牧歌风味的音色）实际上具有一种宁

❶ 《四季》中的《巴尔卡罗拉》可以說是这种"对白"的最受欢迎的典范.

静、温柔、明朗的情调，但在这里，立刻又奏出了恳求的音调（双簧管的 b 的上重音，然后法国号又应和着它）.

随后的发展片断❶（速度是 Andante cantabile）（这时候最初的主题〔例 99〕在大提琴那里出现，充满了温暖的弦乐器音色）由于它那顽强的、波动着的法国号衬腔，又重新使人想起《罗密欧与朱丽叶》：

101

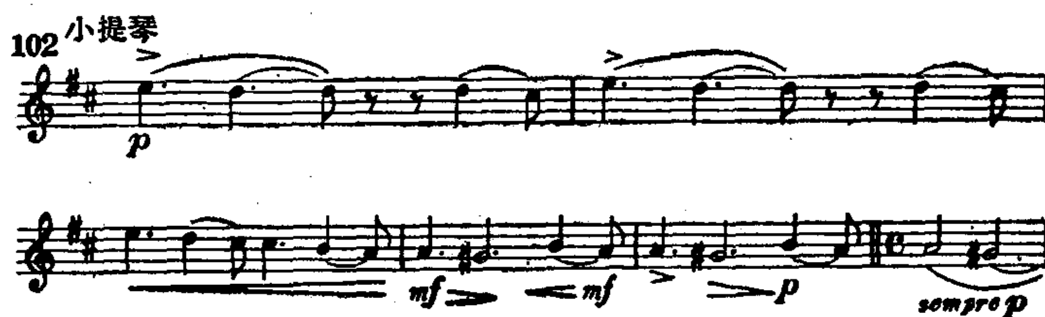



后来则是单簧管和大管的衬腔．这是一幅展开得非常美丽动人的抒情风景音画．这时候，中心的旋律形象被描写大自然的衬腔掩盖起来．順便提一下，我們在柴科夫斯基的浪漫曲《等一等》（作品第 16 号之二，1872 年）里发现一个有趣的証据，証明例 101 中的那些微微飄蕩的音調，是一幅抒情的风景音画．在那首浪漫曲中，左手的鋼琴伴奏彈出相似的微微飄蕩的音調，用来伴和那段描写宁静的景色的歌詞；在这种景色中“仅仅听得見白樺在簌簌作声和心灵在热情的胸怀里跳动”．較早写成的《罗密欧与朱丽叶》幻想序曲也有相应的飄蕩音調，应該認为，它們是由于想象到卡普列蒂花园（罗密欧和朱丽叶就在那里定情）静夜的音响，灵感一到就創作出来的．显然，作曲家把握到这种具有描写与表現的双重意义的細节．他曾在浪漫曲《等一等》里面用它来抒情地描写风景，后来在第五交响曲的 Andante 里又想起了它．

但在这里，描写风景的音乐并不带有夜曲的性質．大提琴陈述出第一主題，描写风景的装飾音伴和着；这些装飾音調剛剛形

❶ Andante 的曲式是复三段式，它的第一段是沒有展开部的奏鳴曲式．

成，抒情的情緒又开始把背景掩盖起来并把听众的注意力吸引过去．現在，小提琴和中提琴如歌地奏出例 100 的主題，并且在半音阶下行的低音部衬托下，发展成为短暫的但却充滿热情的半音阶的上行乐句．这陣流暢地上升和下降的歌曲浪濤，由于情感优美，因而显得十分瑰丽，它同任何粗獷的或粗糙的情調都格格不入，在 Andante 前段的結尾，柴科夫斯基那些典型的音調重音的积聚是一目了然的：




随后的、交响曲第二乐章的中段由两个因素的对比构成．其中之一由单簧管的主題表达出来：




这个主題寬广地展开．在这里，柴科夫斯基遵照着他的較早期的作品底傳統，用处在世界的平静的回声来烘托出激动的"我"的形象（由这乐章的前段表現出来）．在单簧管的牧歌风的牧笛主題（例 103）里，第一次十分明显地奏出迷人的、林木青翠的大自然的声音．这个主題和第一組的非常抒情的主題的差别，仅足以使人能識别出它，但却沒有完全与第一組的主題隔絕．因此牧笛的旋律尽管有着"客观性"、"外在性"的特征，但也有着明显的、虽然是减弱了的情緒重音．同时，大自然这种迷人的、温柔宁静的情調并沒

有繼續下去：在单簧管主題的发展中立刻就显露出焦慮不安的情緒；进行了不到 20 个小节，主題就向相反的方向发展了。

在强有力的 crescendo 之后，第一乐章序奏中的命运主題就闖了进来，并且无情地裹鳴着。这个主題（它在第一乐章的序奏中是很隐蔽的——見例 92）突然而来的雷霆之势，一方面由于最强（*fff*）的雄渾有力的全奏，另一方面也是由于使注意力难以应付的属二和弦构成的和声，因而显得非常突出。命运主題固执地和单調地在同一的力度上吼叫着。以后就是带有延长符号的休止，一切都沉寂下来。

Andante 前段的再現用弦乐器撥奏的断断續續的、暗啞的和弦（好象一顆震惊的心在跳动）来开始。

現在，小提琴开始奏出最初的法国号主題，立刻就預示出期待已久的、寬广的歌調进行。双簧管（后来还有其他木管乐器）用它的衬腔纏繞着小提琴的旋律。于是，一步一步地（特别是从第二主題的导入起），振作起来的歌調就不可遏止地向高潮发展。高潮中的变化音浪濤現在完全淹沒了心灵，显得无限辽闊，同时又妙不可言。

伊·格列包夫非常正确，他談到 Andante 的这一处时写道：“向高潮发展的歌調有如泛濫的江河一样自由地流泻着。只有在这个到处都是一望无际的平原的国度里，才可能出現这种无限寬广开朗的歌曲語言……”。❶

可是命运的雷声又重新响起来，現在它响得还更焦慮不安（减七和弦、震顫着的弦乐器音型），显得有点殘酷和恶毒（低音部的长

❶ 伊·格列包夫，《柴科夫斯基的器乐創作》，26 頁。

号八度音和小号的刺耳的回应）．在这之后又重新是沉寂的休止．在結尾部开始之前的单簧管和大管乐句：




是悲哀地俯首听命的典型音調．

但在結尾部里，情緒又变得明朗起来，小提琴极其温柔地奏出“明光”的主題，它在低音部里逐漸沉寂下来．单簧管奏出了平靜的D大調的深沉而宁靜的乐句，結束了 Andante．

尽管 Andante 是以极为抒情的方式来描写风景因素的，尽管它缺乏外在的描写性，但也可以十分确定地指出那些对柴科夫斯基在写这个乐章时可能有所启发的眞实的景色因素．

这就是宜人的夏日宁靜的傍晚，在这种时刻，夕阳把草場和丛林照成黃金色，斜暉透过树叶流露出来．影子已經很长了．树叶在微微地沙沙作声；在清凉襲人的靜寂中，蚱蜢的鳴声听起来越覺响亮，越覺絮絮不休．我們已經說过，这种日落时分是柴科夫斯基所喜爱的时刻；这不仅是休息的好时候，而且也是积累和选取最可爱的、心中感到最珍貴的体驗的时候，是和大自然亲切交談的时候．一天的迟暮和生命的迟暮、疲乏和忧愁、以前經历过的一切沉重的心情，虽然沒有消失，但毕竟在美景之前，在欢乐的心情之前退讓了．Andante 的結局和它的开头极不相同：悲伤变得明朗起来，在心灵中产生了某种轉机，看来已經有可能直接感受現实生活的各种印象了．大自然减輕了由于心灵受到創伤而感到的痛苦．Andante 的尾声是轉入交响曲下一乐章——《圓舞曲》的一个合乎規律的过渡阶段．

这个第三乐章(Allegro moderato〔中速的快板〕,A 大調)由于几乎完全沒有强烈的情緒重音，因而和前两乐章大不相同. 当然，我們不应因此就認为前面的因素沒有留下深刻的痕迹. 不，圓舞曲的全部音乐，乍一看来是那么华丽、那么无忧无虑，实际上却带有不少人生的不可磨灭的伤痕，它充满了內在的焦慮的因素，充满了失望，充满了內心的懦怯，有时还充满了嘲弄的意味。

包·弗·阿薩菲耶夫曾經十分正确地論述过这样一些独特的力量，它們"从最初的一些 opus (作品)起，就已經在柴科夫斯基的配器风格所特有的那种独特的、挖苦的木管乐器色調中喁喁私語了，接着又在他那些毫不愉快的諧謔曲里，在他的組曲底色彩中，在他那种傀儡戏一般机械的幽默中滋长起来. 拉罗什早就深入地指出了这种因素. 这些幽灵漸漸增加，越来越鮮明；而在小精灵卡拉波斯的邪恶的滑稽情調中，它們就已經成为糾纏不休和令人害怕的了. 它們終于在«黑桃皇后»中取得了自己的地位". ❶

在上文(在分析第三交响曲的諧謔曲时)，我們已經指出过，不能把这些力量(它們的势力逐漸确立着和扩展着)看成是純粹幻想的形象. 它們的"幻想性"或"神奇性"，不过是把生活和大自然所給人的印象加以改造、把各种死气沉沉的繁华生活和各种焦燥而又纏扰不休的模糊念头所給人的十分眞实的印象加以改造，使它們成为隱蔽的、富于詩意的形象罢了.
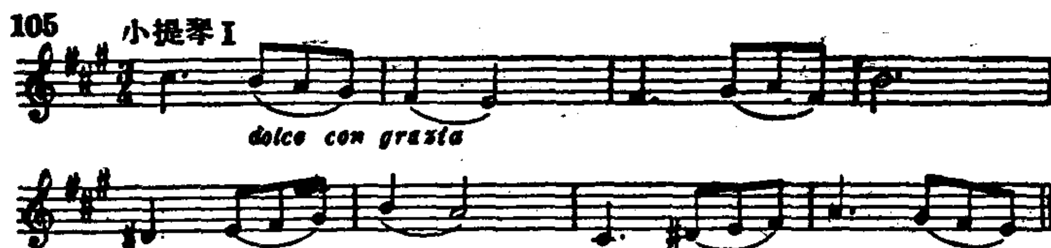
在第五交响曲的«圓舞曲»中也出現了类似的形象.

伊·格列包夫指出："交响曲的第三乐章是用圓舞曲形式写成的，它和表現渴望有所作为的第一乐章以及带有靜观与沉思的烙

❶ 伊·格列包夫«柴科夫斯基的器乐創作»，22 頁.

印的第二乐章相反，在听众面前展現出一个"游戏"的世界——音响自由迸发的世界．这首圓舞曲由三个明晰的段落构成．当那些奇异怪誕的形象象影子一般地在中段的管弦乐音响中，特别是在被弦乐器煩扰奔忙的音响遮盖了的大管底絮絮細語和嘮叨声中产生出来的时候，中段就包含着一种柴科夫斯基所特有的特殊的嘲弄情調！……而在圓舞曲的結尾，序奏主題則在新面貌中出現，令人惊心动魄；它象个幽灵，又象个神秘的假面一般經过，甚至取得了舞曲的风格，仿佛要提醒人們：它是在这儿寸步不离的；'它仿佛在庆祝着自己的胜利．"❶

圓舞曲开头的主題：
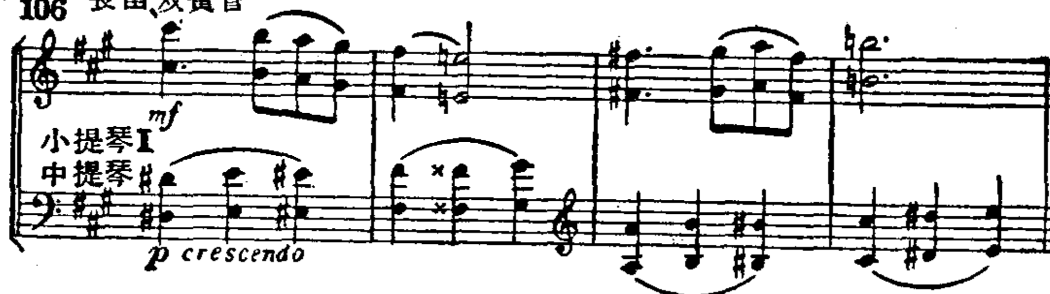



由于情緒內容十分和緩，因而显得非常特出："叹息"是勉强强調出来的，抒情的上升和下降很短促，意义也不大；代替了各种音調的积累和一陣陣情緒洋溢的音浪的，是音調的各种迅速的交替和变幻无常的曲折蜿蜒（和这部交响曲第一乐章的圓舞曲之間的差别是多么惊人啊！）当然，在我們面前的不是空洞的音之游戏．这是一种音乐的"說話"（柴科夫斯基的音乐几乎都有这种現象）．（这种"說話"所表現的，是各种輕快的激动感覺，而不是深深的內心震惊．經历过前两乐章的焦慮、惆悵、热情和平息等情調之后，我們
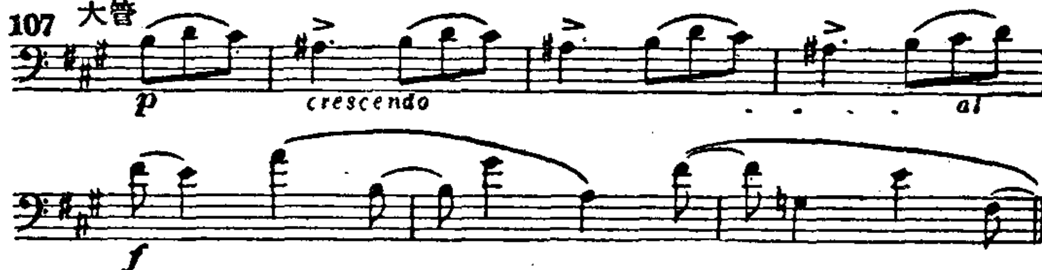
❶ 伊·格列包夫《柴科夫斯基的器乐創作》，26-27頁．

又沉浸在柴科夫斯基最喜爱的一种外在的形象范围里．这是詩化了的沙龙的形象．在舒适温暖的社交生活中，在观賞迅速隱現的婆娑舞影时，个人的苦难暂时被忘怀了．

不能不注意到配器法的特点．主题一下子就由小提琴奏出，而且在最初的18个小节里表現得极富于歌调风味．这是因为主题在以后并沒有作抒情的展开(相反地，我們却应当期待相反的发展)．圓舞曲的主题并不是情緒发展的出发点，而是外在的客观現实，人的意識抓住它，象抓住了支柱一样．主题的节奏結构也是十分出色的，它表現出主题的懦怯和缺乏信心．在第9小节上，由第一小提琴陈述出来的主题突然被弦乐器的互相对答所打断．第一乐句(11个小节)是不对称的．第二乐句(12-19小节)则非常对称，而且仿佛在确立着主题的咏唱风味(它現在由第一和第二小提琴在一个八度音程上奏出)．但这种咏唱立刻又停止了．主题的継續发展(从第19小节起)，不論就音调还是音色(双簧管和大管在一个八度音程上独奏)来說，歌调风味都弱得多．以后就合乎規律地継續减弱主题底抒情的歌调风味．从第28小节起，两个单簧管在装上弱音器的法国号音响的衬托下奏出了主题，音响很神秘，甚至几乎是不祥的．从第27小节起，主题又恢复最初的富于优美的歌调风味的进行．但这次陈述的音色却更加暗哑和严峻(和大管齐奏的单簧管低音区；此外，又重新可以听見装上弱音器的法国号)．从第45小节起则是在这乐段中的最后一次尝試，使主题的陈述充滿抒情的温暖和强烈的情緒气氛：木管乐器咏唱出主题，第一小提琴和中提琴(后来是第一小提琴和大提琴)则奏出主题的上行曲调綫：
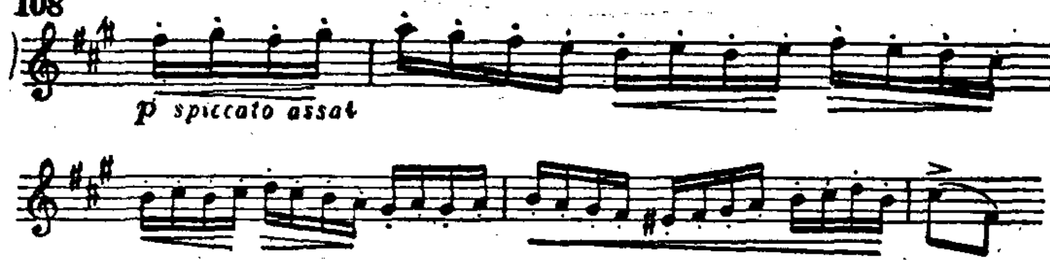



但这次不完全的全奏很快就中断了，仅仅可以听見喑哑的、执拗的、在节奏上仿佛是毫无信心的大管的音調：




由弦乐器撥弦衬托．木管乐器重复着大管的跌蕩着的音型，《圓舞曲》前段也就在这里結束．

形象-情緒的构思很明显．主人公想要投身到日常生活中的舞会这类迷人而亲切的領域，想“和大家一样”．但却沒有成功．有那么一种怀疑、有那么一种內心的蛆虫，从一开始起就破坏和腐蝕着圓舞曲的那种自由自在的、柔美的抒情情調．

在这乐章的中段里（我們在上文已引述了包·弗·阿薩菲耶夫所作的深刻的描述），音乐实質上离开了沙龙的范圍．小提琴的断奏：



成为一种"紊乱气氛"的原动力，而大管的乐句、木管乐器和法国号的和弦斑点则以富于特色的色彩来补充这幅音画，在这里，色彩实質上是冬天风味的——寒冷的、不舒适的；后来，长笛閃爍着的音响和小号断奏的短乐句加强了这种色调的效果。[1]

可以明显地感覺到这个形象和第一交响曲中的諧謔曲有着远亲关系，当然，有一种差别，即在那里并沒有第五交响曲这些阴暗的影子和神秘的沙沙声，我們認为，应当把整首《圓舞曲》理解为回忆的、回顧过去的簡洁的詩篇．那末那些紛乱的暴风雪的形象就成为可以理解的了．要知道，不論在第一交响曲的諧謔曲中，在《四季》里的出色的《十二月》中，或者在《叶甫根尼·奥涅金》中，柴科夫斯基所体現的正是冬日的圓舞曲，作为一种在茫茫白雪和凜烈天气当中的、独特的欢乐象征．在第五交响曲的《圓舞曲》中，要把温暖和寒冷象以前那样有力地、令人信服地对立起来，已經是不成了．抒情的热潮已經被失望和疲乏束縛了．神秘的、令人惊惧的沙沙声、低語声和尖嘯声越来越清晰，它們使任何一个善感的人都会感到，冬日的暴风雪好象是活龙活現似的．

自然，《圓舞曲》中段的这类主題因素，实际上沒有而且也不可能有眞正的发展．它們不过是在增强着和减弱着，仿佛一会儿临近，一会儿又离去．这是那个处在冷漠地靜观各种隐現着的形象的状态中的、作为一个整体的"我"的暂时扩展．

可是，圓舞曲最初的主題又透过"紊乱的气氛"在双簧管那里重新出現(回忆仿佛变得明朗起来)．以前的因素逐漸消失，新的因素逐漸浮現，这种种手法証明了那种形式上富于造型性的技巧

[1] 在这乐章前段的呈示段和再現段里，小号并沒有加入(如果不算《圓舞曲》最后三个小节的話)。
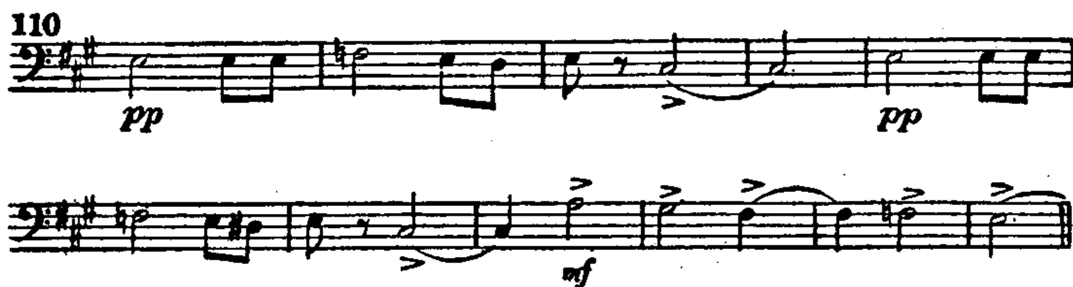
在柴科夫斯基那里获得了发展(我們将在第六交响曲的諧謔进行曲那里看到这类手法的較后期的范例). 这种过渡几乎是看不出来的; 于是"紊乱的气氛"消失了——小提琴又唱出«圓舞曲»的第一主题.

在这个主題的再現段中重复着逐渐減弱的抒情情調. 尾声的开头:

109 小提琴
法國號
p
中提琴
低音弦乐
單簧管
ff
大管
mf
mf
Tutti
f pesante

巧妙地把各种音調因素結合起来. 焦虑不安的期待心情由小提琴的乐句、中提琴和低音弦乐器有力地蕩漾着的伴奏和法国号的号声八度音表現出来. 随着音乐轉为富于色彩对比的F大調(例109的最后两个小节及以后), 全奏第一次破坏了交响曲第三乐章的抑

制的情緒，并且来得很突然——象是命运的打击，結尾部开头的反复和这些打击的重复，仿佛使听者有准备地去接受将要到来的真正的命运主題.❶ 但这个主題却和“虛幻的命运”不同，它出現得很文静、很隐晦、很神秘，但仍然可以觉察得出；它出現在齐奏的两支单簧管和两支大管的濃重而阴暗的音色中：




它适应了圓舞曲的节奏和旋律結构，仿佛混入了舞蹈者的圈子里.但它那严峻的面貌是如此显著，以致那收束着《圓舞曲》的、响亮的“虛幻的命运”底和弦，也不能驅散一度隐現过的那个哀伤的幻影.

《圓舞曲》的形象結論究竟是什么呢？它們說的是：主人公沒有能够在舞会詩意的社交生活中忘怀一切.誠然，命运主題隐藏起来，只在舞会假面掩盖之下勉强出現了一下，但它却破坏了欢乐，以嘲笑和諷刺使人类相处的溫暖感覚变了質.

交响曲的这个乐章（末乐章之前的乐章）作出了这种結論，自然会使它的末乐章的問題变得特別困难.但是柴科夫斯基却坚定地面对各种困难，并彻底地克服了它們，对道德和美学的任务并沒有采取任何簡单化的处理.

对第五交响曲的末乐章（Andante maestoso Allegro vivace〔庄严的行板.急速的快板〕，等等.E 大調），人們有着分歧的看

---

❶ 作为曲式的心理学家的柴科夫斯基，其主要的技巧手法就在于这种准备中.

法.一些論者(以包·弗·阿薩菲耶夫为首——見上文)指出了(虽然也有所保留)它的悲观主义的实質. 他們的解釋是,末乐章命运主題庄严隆重地凱歌行进,类似一种难以置信的景象:一架骷髏披上节日的盛装,在大街上朝气蓬勃地、微笑地游行. 应該看到,对末乐章的这种解釋是有部分眞理的. 因为,如果柴科夫斯基想在这个末乐章中体現生活因素底全面的、完全的胜利,他就会或者完全抛弃了凄凉单調的命运主題,或者把它改变得完全認不出来,或者从它那里培植出一些新的旋律因素. 在末乐章中并沒有这样做. 命运主題改为大調,但它的結构实質上并沒有改变;不仅如此,作曲家还用多次重复的方法着重表現出这种不变性. 但是,上述的观点也不能全部接受,因为在第五交响曲的末乐章中毕竟包含着不少肯定生活的因素.[1]

第二种看法是把第五交响曲末乐章說成是充分乐观主义的.

例如,阿·阿尔什万格写道:"虽然'命运'的綫索貫穿着第五交响曲,但这部交响曲却在充滿了末乐章的、强有力的胜利感情中战胜了命运".[2] 按照采·拉茨卡娅的說法,第五交响曲的末乐章是"节庆的末乐章",在它里面,一切恐惧都仿佛消失了".“甚至命运主題本身也失掉了它的不祥的性質,仿佛被人民的、自发的、不可抑制的欢乐改变了".[3] 列·达尼列維奇甚至認为第五交响曲的結局比第四交响曲的結局还更富于乐观主义. 他在比較这两部交

---

[1] 包·弗·阿薩菲耶夫也部分地承認了这一点(見伊·格列包夫.《柴科夫斯基的器乐創作》,27頁).
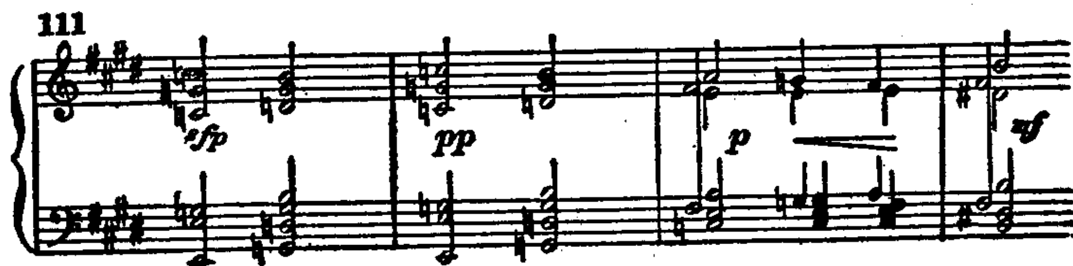
[2] 阿·阿·阿尔什万格教授.《彼·伊·柴科夫斯基》,1946年莫斯科-列宁格勒版,14頁.

[3] 采齐里婭·拉茨卡婭.《彼·伊·柴科夫斯基》,1948年莫斯科版,48頁.

响曲时写道："过了十年，在創作第五交响曲的时候，柴科夫斯基又回头来描写人与命运斗爭的主題，幷且更加明确地和肯定地解决了它：必須生活下去，生活是美好的."❶

对于第五交响曲的末乐章，究竟那一种观点是較为正确的呢？在解决这个問題之前，我們且来看看柴科夫斯基的音乐本身.

第五交响曲的末乐章是用带有迴旋曲特征的奏鳴曲快板乐章的形式写成的；它的开头含蓄地陈述出E大調的命运主題．配器很独特，因为全部小提琴和大提琴的齐奏，在大号和低音提琴若断若續的低音部(带有沉积在它上面的、也是若断若續的单簧管、大管和法国号的和弦)衬托下，奏出丰满而又柔和的号声．这种丰满(但幷不沉重——由于有休止)的音响已带有合唱的风味．后来，(仿佛从远处)傳来了小号和法国号庄严隆重的号声(第16–19小节)，由一陣陣弦乐器的撥奏和大管的断奏来伴和．发展到第20–22小节，就已經完全是合唱风的全部銅管乐器組的鳴奏,带有大管和单簧管：




它导向E大調的屬音．現在命运主題在木管乐器那里出現，由弦乐器的八分音符三連音浪和大管与法国号的衬腔旋律綫来伴奏．以后就是一个新的庄严的号声插段和新的合唱风的插段(两者在力度上、音色上、节奏上都加强了)．合唱风味的和声底各种衬腔
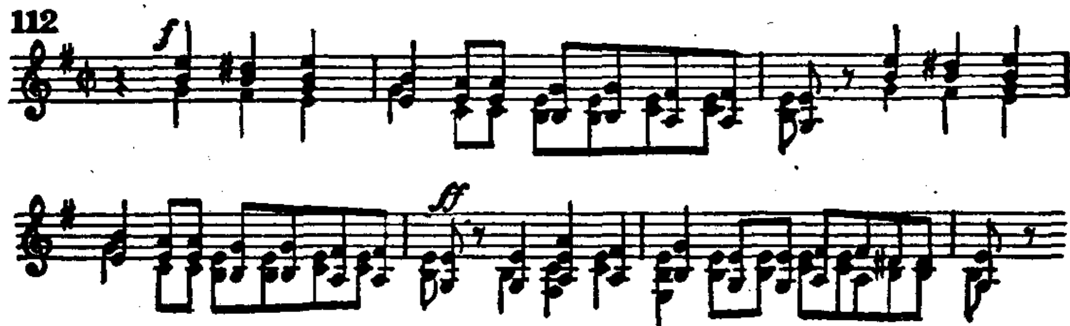
---

❶ 列·达尼列維奇.《彼·伊·柴科夫斯基》,1950年莫斯科–列宁格勒版,37頁.

在持續音g（低音提琴和奏震音的定音鼓）❶上慢慢沉寂下来．末乐章的序奏就此結束．

序奏的音乐，就其总的情緒气息来說（而不是就主題来說）使人遙遙想起瓦格納的«坦霍塞»序曲的第一主題．这种近似不能認为是偶然的．我們認为，正是在末乐章的序奏中，柴科夫斯基表达了第一乐章原来的作者标題所預想好的构思，这正是："对命运或对上帝鉄定不移的律令的无上崇敬"和"好不好投身在信仰的怀抱里???"．序奏的隆重的合唱风的音調，仿佛正是把希望寄托在用宗教来解决問題的办法上．

但在以后，这种諾言却很明显地沒有履行．Allegro vivace 的开头带来了令人惊异的对比．低音提琴和定音鼓的持續音 g 还在嗡嗡作响（仿佛心灵还不能够立刻就摆脱合唱的惘然若失的状态），而在弦乐器那里（由木管乐器支持）就已經幷发出一个气質完全不同的主題：
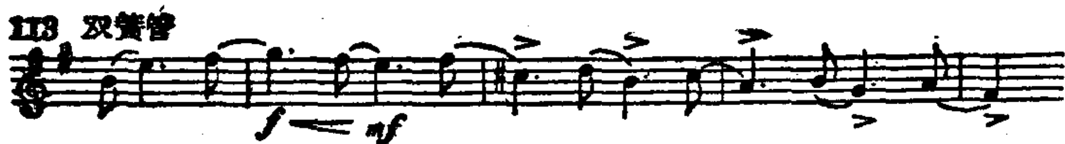



这个俄罗斯舞曲主題是和以前几部交响曲末乐章的"喧鬧"形象血肉相連的．下述这一点也十分突出：主題的第二和第四个小节包含着一些下行音調，它們与命运主題相应的下行音調相类似，这就
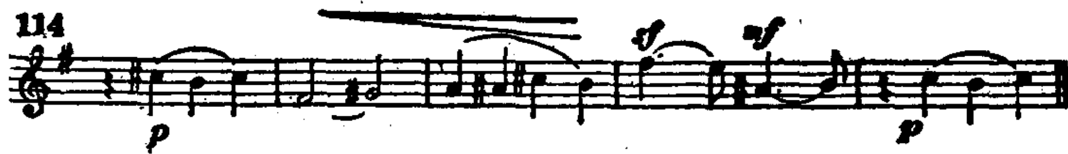
❶ 这种轉入 e 小調 I 級上的六和弦的音乐也是很富有合唱风味的．

使柴科夫斯基能够在表現这两个主題的情緒对照时，保留着它們的統一性.

舞曲主題的发展很狂烈，很富于民間风味（特別是在吹口哨般的木管乐器和切分的法国号加入之后），但它沒有継續下去. 不久，从各种喧响声中就仅仅留下了一直存在的推动型的八分音符的背景（第二小提琴和中提琴，以后是单簧管和法国号，再以后是长笛、单簧管和法国号），主題的各种音型在这个背景衬托下蕩漾着，已經沒有先前那么鮮明了：




从它們当中浮現出一个較为鮮明的（而且是用各种模仿进行加强了的）小提琴旋律：
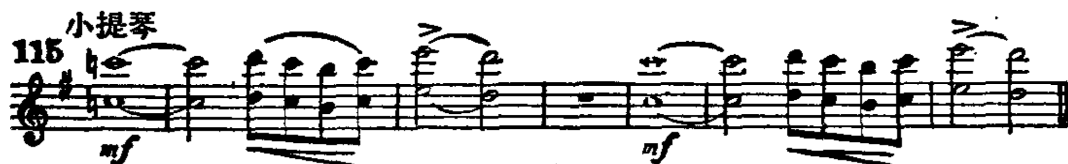



但它也不能引人注意，因为它仍然带着过渡的性質. 末乐章的大部分抒情因素的情緒感染力都减弱了，情緒显得表面化了，这种現象是很有表征力的，因为它們說明了內心很不平靜，說明了各种思想和体驗在不安地飞翔. 接着的乐段是用低音弦乐器、定音鼓和大管（起初还有长号和大号）的馬蹄杂沓声来开始的. 这些杂沓声由 sol-la，sol-la 等交替着的音构成. "一群沉重地迈着步子的人在前进". [1] 要表达人群的嘈杂声，这个大胆而又色彩鮮明的意图

---

[1] 伊·格列包夫《柴科夫斯基的器乐創作》，27 頁.

十分明显．但这个意图并沒有很好地体現出来——因为在这里柴科夫斯基并沒有找到富于表現力的主題，甚至无意中还受到了威柏的影响：




因而情緒色调，甚至音乐的俄罗斯气派也受到損害．

但后来，由于命运主題（它是在弦乐器和木管乐器的輔助性級进的伴奏下，由小号和长号响亮地奏出来的）重新出現，音調自然地发展的途徑又找到了．現在这个主題的面貌已經与前不同——严峻而又焦躁的号声风味开始压倒合唱风味．命运主題直接过渡到民間舞曲主題，后者現在由于有着色彩鮮明的变化和声而获得了一种新的戏剧性色彩．以后（Largamente）是在末乐章中音乐比較蒼白无力的乐段之一，它的主題底展开又重新使人感到音調的发展迷失了方向．但是在这个乐段的末尾，急剧的洪流仿佛被木管乐器和法国号的悬求的和弦制止住，这是很富于表現力的．这些象悬求般的和弦导向在小提琴和中提琴的固定音型衬托下的双簧管和大管的富于表現力的不协和音：

116

小提琴

双簧管

大管

中提琴
大提琴

pp

接着就是全奏的意外一击（Poco piu animato 的开头）和舞曲主题的反复．其后又重复陈述出各个主题，这些主题就是：以双簧管开始的蕩漾着的主题音型（例 113）、小提琴的各个抒情乐句（例 114）、馬蹄杂沓和人声喧騰的插段，这个插段导向那些威伯风的激昂的乐句（現时是在 E 大調上）．但命运主题并沒有按原来的样子再現，这一回奏出来的却是一个富有特色的 poco meno mosso 插段以及它的管弦乐复調进行：

117
小提琴 中提琴 大提琴
*fff sempre con tutta forza*
木管
長号
*ff*
大管，法國號
定音鼓
低音提琴
大管

这个插段的形象意义显然符合于《弗兰切斯卡》、第四交响曲第一乐章和第五交响曲第一乐章的“絕望的”結局．但下述的情况同样也很显著：那种沉痛和抗議的情緒，在这里表現得比在第五交

响曲第一乐章的終止部要弱一些（更不用說《弗兰切斯卡》和第四交响曲了）. 况且 poco meno mosso 乐段只不过有十个小节.在它之后的 Molto vivace 乐段立刻就把情緒轉向精力增长方面.

小号和法国号（以后还有长笛和双簧管）頑强的属和弦号声宣告着某种意义重大的东西底出現. 由弦乐器、单簧管和大管奏出的平行三度音底强有力的浪濤, 在这些号声的响亮的持續音上起伏着, 有如千百种声音高声唱出来的喧响的歌曲浪潮. 被休止符間断的宏丽的終止音在裹响着, 它們还有着小調的严峻性, 但是, 在定音鼓的震音上却有力地奏出一个响亮的屬和弦, 使人預感到大調的到来.

它眞的和結尾部 (Moderato assai e molto maestoso) 的开头一起到来了. 銅管乐器和低音弦乐器奏出庄严隆重的行进底清晰节奏. 木管乐器的三連音迴旋着, 有如兴高彩烈、光輝灿烂的节庆气氛. 而大調的命运主題也寬广地、雄渾地在弦乐器那里出現, 由小号和法国号的衬腔伴奏. 木管乐器也唱和着主題, 后来整个乐队都奏着这个主題. 由于裝飾音的急速进行以及两个小号和双簧管的雄渾的齐奏, 乐队好象在震撼着.

但这还不是結尾. 例 113 的主題又重新在 presto 乐段中出現; 它現在轉为大調并表現出节日的熙熙攘攘的气氛. 而在收束这部交响曲的 Molto meno mosso 里, 小号和双簧管极为响亮有力地奏出（也是在大調上）交响曲第一乐章主部的、在节奏上扩展了的歌腔（請和例 93 比較一下）:



并引起了法国号的模仿性反应. 交响曲就結束在E大調的庄严隆重的胜利气氛中.

在柴科夫斯基后三部交响曲当中,第五交响曲是最矛盾的,而它的末乐章又是一个最矛盾的和最不平衡的末乐章.

把这个末乐章整个地說成是"不成功的",这将是一种亵瀆行为(那怕是从下述的角度来看,即它的音乐被經常演奏,而且常常使听众心向神往). 但无疑地,在这个末乐章中,并非一切都象柴科夫斯基自己所希望的那样成功.[1]

这些失敗的原因很深刻,而且归根到底带有社会的、思想的性質. 第五交响曲写于俄国解放运动史上的两个时代的边沿. 这时候,无产阶級的自覺性和革命性大大增长了,这就使得旧民主主义的原則成为过去,提出了新的政治、道德与美学的任务. 不理解这些任务,无論在那一个文化部門,都不能滿怀信心地前进. 而我們知道,柴科夫斯基不理解它們. 他以自己的睿智怀着爱人类的心腸,拒絕了"托尔斯泰主义",摒弃了"頹廢派思想",頑强地渴望使迫切的道德与美学問題获得簡单的解决;解决它們并不仅仅是为了自己,而是为了广大人群. 但在政治上的局限性却使柴科夫斯基不能摆脫許多殘余观念和偏見,逼使他停在"新时代"和"新史詩"的門限上. 柴科夫斯基不理解,那么糾纏不休地折磨着他的"命运"的威胁,不从事长期而艰巨的斗爭以爭取眞正的人民民主、爭取个人与社会之間的协調,而单凭个人的努力,是无法消除的.

作为一个作曲家,柴科夫斯基自然可以找到仅仅通过音乐、通

[1] 因此作者对末乐章的意見也是很可以說明問題的:"……它使我极为反感"(1889年2月28日致其弟莫杰斯特的信——《柴科夫斯基年表》,467頁).

过音調的选擇和发展来創造性地解决这个問題的途徑．下述这一点也未必能够否認，卽在第五交响曲的末乐章中，可以預感到一些新的音調境界，首先是群众性歌曲的音調基础（在这方面，第四交响曲末乐章音調的民間基础，古风要濃厚得多）．但全部問題在于，这些新的境界在第五交响曲中仅仅是可以預感到，而沒有明确地揭示出来．第四交响曲的末乐章近于古风，但却成熟、完整和稳健得多．第五交响曲末乐章充滿了不平凡的、不安的探索，它时而摸索出某种新东西，时而又相反地使音乐倒退到遙远的过去．

看不見那种可以把俄国和全人类引导到最幸福的道路上的力量，柴科夫斯基在晚年的所有重大的构思中，都留下了深刻的內心矛盾的痕迹．

第五交响曲末乐章之所以是一个矛盾的作品，正是由于这种严重的矛盾——在作曲家的模糊与錯誤的政治見解和他那巨大的、精益求精的、主动而热烈的愿望（要創造性地解决基本的社会問題）之間的严重矛盾．

但应当指出，在第五交响曲中，力图直接求助于社会的尝試，乃是最后的一次尝試，因为柴科夫斯基最偉大的交响曲（从其內容来看也是社会性的第六交响曲）在形式上已整个地变成个人的了，而且在它里面，柴科夫斯基已不再提出“我和人民”的問題了．

伊戈尔·格列包夫是对的，他把第四、第五、第六交响曲說成是逐漸消除巨大的抒情力量的三个阶段：“在第四交响曲中，我們看到心灵生活的世界如何在开展着，看到一种迟鈍而又險恶的力量有时如何干預心灵生活的发展过程（悲剧的第一幕），而在第五交响曲中，我們已經感覺到这种力量（它在整部作品中和人的全部愿望与思維平行地增长和发展着）的寒冷气息．这是悲剧的第二

幕. 第六交响曲是悲剧的第三幕,也就是最后的一幕: 在那里,一种前所未見的阴暗力量已經和斗爭与受苦的人分不开了, 把这个人拖向死亡, 拖向毁灭, 使人在創造的热潮和冲动中毁掉自己”.❶

但是, 我們且回头来把第五交响曲的末乐章作为整部作品的总結来考察一下. 尽管末乐章不够完善, 但仍旧不能不承認它是非常有生命和非常动人的.

要知道, 柴科夫斯基虽然沒有使这个末乐章所提出的問題得到全面而穩当的解决, 但他深刻而有力地反映了意識的矛盾本身(这种意識找不到和社会生活的洪流融汇起来的途徑)——这些矛盾远远超出了柴科夫斯基的創作領域和他所处的那个时代的范圍,成为在生活中不断重复着的个人悲剧的表現.

柴科夫斯基用来做末乐章庄严隆重的、乐观主义的結論底根据的那种道德基础究竟是怎么样的? 无疑地, 我們不能同意那些批評家,他們把这种基础說成是眞正的乐观的生活态度,說成是肯定生活美好的态度. 末乐章沒有这种生气勃勃的形象. 但在它里面也沒有消极地向命运屈服的形象. 教堂庄重的合唱因素只是在末乐章序奏中出現了一下,而且也不过是出現了一下,并沒有最后形成. Allegro vivace开头的急剧的民間舞曲闖进来,就把它們完全驅散. 問題的最后解决并不在于和人民的自发力量結合在一起,而在于意志的胜利. 这种意志力求战胜痛苦、怀疑、焦虑, 力求肯定自我斗爭的乐观主义的結局, 力求肯定剛毅的勇敢精神. 末乐章(同时也就是整部交响曲)結局的这种傾向, 表明了柴科夫斯基

❶ 伊·格列包夫《柴科夫斯基的器乐創作》,28頁.

思想倾向中的一些很重要的特征．在两三年后，这种思想倾向使他热中于一篇論述用理性来控制热情的天才論文——斯宾諾莎的“倫理学”．

充滿在第五交响曲的末乐章里的創造的意志力量和道德上的勇敢精神，对于所有經历过苦难并克服了內心的軟弱的听众，不可能不是特別珍貴的．曾有一个参加过偉大卫国战爭的人，受了重伤，被剧痛折磨着，他的这段話是很可以說明这方面的問題的：“在这种时候，我眞想听一下柴科夫斯基第五交响曲的末乐章——表現万能的生命和肯定欢乐与幸福的音乐．那时我心中就会感到輕松和愉快”．❶

第五交响曲有一个坚毅的結局，这表明了柴科夫斯基极为紧張地为創作肯定乐观主义的音乐而斗爭．以后，在第六交响曲中，相反的动向就到来了．柴科夫斯基怀着无限的惆悵重新表現出下述的强烈的体驗：不仅幸福，而且人的生命本身也是短暫和脆弱的．

❶ 引自列·达尼列維奇的小册子《彼·伊·柴科夫斯基》，1950年莫斯科-列宁格勒版，58頁．

# 第六交响曲

(悲愴交响曲, b 小調, 作品第 74 号)

柴科夫斯基的第四交响曲和第五交响曲的写作时期相隔了十年. 和这种情况不同, 第六交响曲和第五交响曲的写作时期只相隔了五年, 但这两部最后的交响曲之間的差别, 却和第四与第五交响曲之間的差别一样大.

九十年代将开始的时候, 以前早就显現的过渡历史时期的各种現象, 正在更加明显地形成并趋向深刻化; 俄罗斯艺术对这些現象的反应也很敏銳. 艺术中的阴郁和絕望的情緒日益增长, 这是很可以説明問題的.

1889 年, 报刊上发表了十八岁的阿·伊·庫普林的短篇小説《最近的处女作》这是一部充滿了陈旧手法的、还未成熟的作品, 但它已明显地宣示出庫普林所喜爱的主題——因为和生活中的平凡庸俗現象发生冲突而毁灭了的那种高尚的人类感情的悲剧性. 在謝·拉赫馬尼諾夫早期的作品(歌剧《阿列科》(1892)和管弦乐幻想曲《峭壁》(1893)中也响彻了爱情的忧愁. 甚至极为冷静的风景画家伊·伊·施什金也受到忧郁和孤独的思想影响(《在荒凉的北方》——1891).

1892年，阿·彼·契訶夫写成了他那篇著名的《第六号病房》，这篇作品浸透了沉重的忧郁寂寞的情緒，浸透了一种可怕的思想——把生活看成是一切开朗、聪慧和誠实的人的牢狱．九十年代一开始，伊·伊·列維坦就写成了一些极其哀伤的风景画：《在漩渦之旁》（1892）、《弗拉季米尔卡》（1892）、《在永恒的安息中》．

眞理的探求和道德的探求之間的矛盾又是多么尖銳啊！列·尼·托尔斯泰在《克莱采奏鳴曲》（1889-1990）中，用异常激动的論辯口吻否定了古典艺术的道德作用，宣揚了宗教禁欲主义那种强制的、枯燥的理想．但在这时候，青年画家米·瓦·涅斯且罗夫也完成了他的朴素而富于詩意的宗教画（《荒漠上的播种者》——1889年、《梦少年瓦尔福洛美亚》——1890年），与此同时，H·H·蓋也完成了他那些既热情又富于牺牲精神、既有戏剧性又富于揭露性的宗教画（《什么是眞理》——1890年、《良心》——1891年，《果尔戈法》——1892年）．

但是，新时代的霞光已經显現出来了．馬克西姆·高尔基的第一篇短篇小說《馬卡尔·楚德拉》在1892年出版了；同年，高尔基写成了二十五年后才出版的童話詩《少女与死神》，大胆地、响亮地，怀着信心百倍的感情歌頌了《爱情的欢乐和生的幸福》．

柴科夫斯基不理解这种新的、日益明显的社会动向，也就找不到树立乐观主义的途徑．

柴科夫斯基在佛罗棱薩独居孤处了两个月；在这期間，仿佛在一次狂烈的冲动之下写成了天才的歌剧《黑桃皇后》；在这部歌剧里，柴科夫斯基后期的道德与美学原則終于形成了．这些原則的特点就是对幸福、对生活的溫暖的极其强烈的追求以及无限的惆悵．柴科夫斯基在佛罗棱薩工作极为紧張的时期（1878）写成的

詩作«鈴兰»，既有着怀古的幽思，又很富于标题性；这首短詩最后几行的意象如下：

我們感到人世的欢愉是那么亲切、那么熟悉，
但等待着我們的坟墓却是那么黑暗！

这种思想极为完美而又富于戏剧性地表現在«黑桃皇后»里.

不錯，在«黑桃皇后»之后，柴科夫斯基也曾試图再一次驅除他心灵中的阴郁的暗影，他在«胡桃夹子組曲»（1891-1892）的末乐章中驅散了这些暗影，在«伊奥兰特»（1891）中以意志的力量克制自己不去表現它們. 但在第六交响曲中，它們又更加糾纏不休地出現.

柴科夫斯基不是很容易也不是很快地就把这部偉大的交响曲构思成熟并把它体現出来的.

首先是問題的提出本身有困难：柴科夫斯基曾在直接表現情緒的原則和寻求抑制情緒的办法（从宗教信仰中得到安慰、借助于意志和理智来振奋精神）这两者之間搖摆不定. 其次是在搜集这部眞正带有总結性的、宏偉的新作品底"音調基础"并使它定型化这方面有困难：作曲家必須从現有的音調中进行最后的选擇. 最后則是形式的困难——在一个交响乐整体底一定的序列、联系和邏輯結构中把这些音調体現出来的困难.

第一类困难（最重要的！）表現在柴科夫斯基于1889-1892年間不断地、頑强地考虑和确定这部新交响曲的意象.❶ 作曲家毁掉了他不滿意的草稿，或把它們用在較不重要的作品上.

---

❶ 1889年10月29日柴科夫斯基写信对克·克·罗瑪諾夫說："我非常想写一部宏大的交响曲，它将仿佛是我整个創作事业的完結……»（«柴科夫斯基的生活»，卷3，330頁.

例如，1892年5月底，柴科夫斯基住在克林，开始写降E大調交响曲. 我們在他致阿·彼·梅尔克林格的信（1892年5月20日）中看到："我开始写一部交响曲，但进行得有点勉强. 我害怕，我的創作生活是不是开始完結了，我的乐思是不是开始枯竭了？然而，将来就会知道. 一个星期后我将到彼得堡去并从那里和包勃（瓦·列·达維多夫的侄儿——克列姆辽夫注）一起到維希去. 希望在7月中旬就能回家专心写这部交响曲，以便在秋天之前把它完成."❶

6月間，交响曲的两个乐章（第一乐章和末乐章）已粗略完成，而在10月里，它的所有乐章都粗略完成了. 柴科夫斯基在12月中着手配器，并把第一乐章再現部以前的地方都配上乐器.

但是，同年12月16日（公历28日）柴科夫斯基从柏林写信对瓦·列·达維多夫說："我仔細地檢查并用所謂客观的态度来翻閱了我的交响曲，幸而我半途而廢，沒有来得及完成配器工作，它給人的印象不大好，也就是說，这部交响曲写得只不过象一部普通的作品，其中沒有什么有趣的和令人喜爱的东西. 我决定抛弃它并把它忘掉. 这个决定是不会再反悔的，而且我采取这个决定也很适当. 但是否应当因此就作出結論說，我的才华完全枯竭了呢？这三天来我想的正是这个問題. 也許，題材仍然能够喚起我的灵感，但不应当写純音乐，即交响乐和室内乐."❷

最后，1893年2月11日，柴科夫斯基从克林写信对弗·列·达維多夫："你知道我已毁掉那部写好了一部分和配好了一部分乐

---

❶ 《柴科夫斯基与塔涅耶夫通信集》，250頁.

❷ 《柴科夫斯基年表》，567頁.

器的交响曲．这种处理很适当，因为在它里面好的东西很少——只是空洞的音底游戏，沒有眞正的灵感。”❶

可是这部交响曲并沒有被整个毁掉；正确些說，它只是作为一部交响曲被毁掉了．1893年夏，柴科夫斯基采用了它的第一乐章的草稿写成第三鋼琴协奏曲，而其他一些保存下来的草稿則被改写成鋼琴与管弦乐协奏曲的行板乐章和末乐章（作者去世后，它們由謝·伊·塔涅耶夫补写完并配了器）．❷

柴科夫斯基这部沒有写成的、以«生活»来命名的交响曲底草稿，是和九十年代初相关的．

現在仍然保存着柴科夫斯基关于这部交响曲底构思的簡短說明，它們附有一些乐譜的草稿．柴科夫斯基在一頁譜紙上写着："以下是交响曲«生活»的綱要！第一乐章全是激情、滿怀信心、渴望有所作为．应該写得簡短．（末乐章死亡是破坏的后果）．（第二乐章是爱情；第三乐章是失望；第四乐章則以生命的熄灭来結束，同样也是簡短的）．"另一頁譜紙上保存了潦草写成的乐譜片断，带有意味深长的文字題詞，显然是关于这部交响曲的第一乐章的："生活．Ⅰ）青春"．这頁紙背面也有乐譜草稿和文字"Ⅱ）障碍！"，后来是"叹息！"，最后則是"結尾．前进！前进！"❸

我們知道，柴科夫斯基在創作过程中通常都对乐譜草稿作很大的改动，因此要推断他的构思如何体現在这部沒有写成的交响曲里，这当然是不可能的．但这个构思的傾向却不会引起任何怀

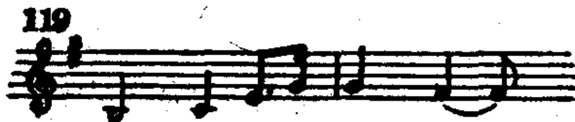
❶ «柴科夫斯基的生活»，卷3，602頁．

❷ 这部交响曲最初的草稿和它的第一乐章（再現段以前）的总譜手稿保存在克林博物館（見«克林博物館档案庫中彼·伊·柴科夫斯基的手迹»，1950年莫斯科-列宁格勒版，30-32頁）．

❸ 这些手迹的相片見«柴科夫斯基年表»，517和519頁；詞意的解釋見同书621頁．

疑. 柴科夫斯基无疑是想創作一部关于人生(青春、成年、老年、死亡)的哲学性的音詩(有一些文艺作品,尤其是冈察洛夫的《奥勃洛摩夫》,可能使他想起人生問題). 柴科夫斯基打算使"爱情"和"失望"成为生活冲突底发展的基本动力,这看起来是傳統性相当濃厚的. 但是,把死的形象看成是"毁灭",又表明了一种非宗教的傾向(比如說,和弗·李斯特的各首《前奏曲》不同,《前奏曲》的开头和尾声都浸透着宗教的"喜悦"). 柴科夫斯基的思想虽然暂时傾向于宗教,但仍然坚持不渝地不是以神而只是以人、只是以人的热情和人的現实生活事件来解决艺术形象的問題.《生活》交响曲不过是一个构思,但是,考虑这个构思,对于作曲家来說并不是毫无影响的.

柴科夫斯基在九十年代初(1891)也曾思考过❶另一部交响曲(显然是 e 小調交响曲). 在这部交响曲的完整无損的草稿里有一个主题:




并附有作者的解釋:"动机:为什么? 为什么? 为的是什么?……整部交响曲的基础和基本思想."❷
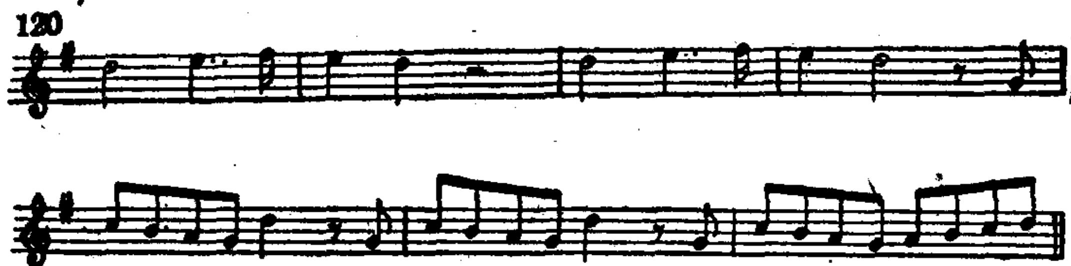
关于这部交响曲,柴科夫斯基在另一处指出了:"在'为什么?'之后的末乐章动机……起初沒有回答,而后来却突然出現了凱旋的音乐."❸

---

❶ 見《柴科夫斯基日記》,292 頁.

❷ 見阿·布季亚科夫斯基《彼·伊·柴科夫斯基. 交响音乐》,1935 年列宁格勒版,154 頁. 順便提一下,这个譜例又一次証明柴科夫斯基有意識地在器乐中体現說話音調.

❸ 同书,155 頁.




这个极为零碎的构思不象《生活》交响曲的构思，没有人的心灵的全部历史发展．可是，看起来，在它里面也有着这种思想：把号召以意志来战胜怀疑（亦卽具有第五交响曲末乐章的精神）的回答同令人苦恼的問題“为什么？”对立起来．

两个构思都沒有能够使柴科夫斯基感到滿意，这显然不是偶然的．第一个构思的产生，看来又仅是由于独立地思考过生活的意义和受到一些文学形象的感染，而且也是因为热中于斯宾諾莎的理性主义哲学而受到影响．

柴科夫斯基十分可能力图建立起一个客观的观念，打算用交响音乐的手段从旁側来描写心灵的故事．这个尝試（如果眞的有过的話）是一种自我欺騙，因为它不符合于柴科夫斯基抒情的思維方法，而作曲家也必然会立刻就意識到它是自己所不能接受的．

第二个构思（“为什么？……”等等）可能会象第五交响曲的构思一样，从純粹抒情的創作方法来加以体現．但在这种情况下也会产生一个极为严重的困难——意志胜利的思想和柴科夫斯基日益增长的阴郁、疲乏的心情之間发生矛盾．

結果，积极的創作思維活动就合乎規律地使柴科夫斯基采用十分抒情的、而在内容上又十分悲哀的第六交响曲的观念，提問題方面的基本困难就这样克服了，但还有音調选擇的困难和形式結构的困难．保存下来的草稿素材表明，柴科夫斯基也不是一下子

就克服了这些困难的——音調是逐漸磨煉和修飾而成的。这部交响曲的独特形式(带有緩慢的末乐章)是經过长期的怀疑和考慮产生出来的。

柴科夫斯基在1892年冬至1893年春旅行国外的时候开始創作第六交响曲。这个冬天出现了柴科夫斯基个人生活上的一件大事，它十分可能成为最后构成这部交响曲底意象的主要推动因素之一，我們指的是1892年12月20日(公历1893年1月1日)，柴科夫斯基在蒙別里阿勒見到童年时代的家庭女教师范妮·杜尔巴赫。柴科夫斯基在1892年12月22日写給哥哥尼古拉的信中講述了他在这次会面时所感到的十分激动的心情——激动地回忆起許多往事："过去的一切在記忆中浮現出来，历历如在目前，我仿佛正在呼吸着沃特金斯克老家的空气，听見媽媽、維尼契卡、赫里塔、阿琪莎、阿廉利娜等人的声音……那时候，对遥远过去的忆念竟使我感到有点惊心动魄，同时又感到很甜蜜，我們两人都一直几乎要流下眼泪……"[1]

这些极其珍貴、极其愉快的童年回忆和日漸增长的寂寞感覚之間的对比，对于柴科夫斯基来說是极其强烈的。它变成了一种創作的推动力，而这部交响曲最后的意象，也許就是在这几天內成熟起来的。[2]

但是，柴科夫斯基在1893年2月4日在克林才开始埋头苦

[1] «柴科夫斯基的生活»，卷3，586頁，同見588頁。

[2] «柴科夫斯基第六交响曲(悲愴交响曲)搶測»(莫斯科版)这本小册子的作者叶·斯特拉霍娃正确地指出了这次見面对于形成交响曲意象的作用。順便說一說，这本不无趣味的小册子恐怕是形象地分析第六交响曲的第一个尝試。斯特拉霍娃的一些意見是令人信服的。

干、专心一志地写这部交响曲. 2月9日就已經完成了第一乐章的草稿. 次日,柴科夫斯基就着手写第三乐章,并写信对兄弟阿納托里説:“現在我全部时間都用来写这部新作品(交响曲),而且我很难中断这件工作. 大概我会写出一部所有作品中最好的作品. 必須快些写完它,因为我还有許多别的工作要做,将来我还要到倫敦和劍桥去.”❶

但是,由于柴科夫斯基2月11日到莫斯科去,就中断了交响曲的写作. 在出发之前,在上文已引述过的那封致瓦·列·达維多夫的信中,柴科夫斯基説了一番有关这部交响曲的意义重大的話:

“我想把我的愉快心情告訴你,我正怀着这种心情从事我的工作.”以后就說了有关“毁掉”降E大調交响曲的事(見上文). 柴科夫斯基継續說:“在旅途中,另一部交响曲的意象在我的脑海里出現;这一回,交响曲是标題性的,但它的标題对任何人都将是一个謎——让人們去猜吧. 就这样,交响曲将叫做‘标題交响曲’(第六). 这个标題是最主观不过的,而在旅途中,当我想到創作它的时候,往往大哭起来. 現在,回来之后,我就着手写草稿,工作进行得很緊張、很快,不到四天,我就已經完全写好了第一乐章. 其余的乐章也已經清晰地在脑海中呈現出来. 第三乐章的一半已經写好. 在形式上,这部交响曲将有許多新的东西,順便提一下,末乐章将不是响亮的快板,恰恰相反,将是极悠长的柔板. 你眞的不会想象到,当我深信时間还沒有过去、工作仍然可能的时候,我感到多么快乐.”❷

---

❶ 《柴科夫斯基的生活》,卷3,602頁.

❷ 同书602-603頁.

同一天，柴科夫斯基在第六交响曲草稿的一頁上写道："今天是2月11日，起程．回来的时候，第一件事就是写尾声，亦即G大調主題的进行曲……[1] 属于兴高彩烈的那一类．"[2] （以后柴科夫斯基还指出了即将要写的第三乐章展开部的一些詳情細节）．

2月16日，柴科夫斯基回到克林，但他没有継續写这部交响曲．2月和3月又連續去莫斯科两次，后来又到哈尔科夫．看起来，这些行程大大加强了作曲家迫不及待地要进行創作的情緒．作曲家当然会継續考慮交响曲的創作問題，但他总是没有能够把它写在譜紙上（当然，也可能是另一种情况：柴科夫斯基有意識地先使交响曲的音乐在心中酝釀成熟）．在从哈尔科夫回来的归途上，柴科夫斯基只在莫斯科逗留了几小时．3月18日傍晚他就回到了克林，而在19日就重新継續写这部交响曲，并認为自己这样长久地抑制着創作的欲望是极为得当的．3月24日之前，整部交响曲的草稿都已完全写成：柴科夫斯基起初写完了諧謔曲的乐章，其次写完了末乐章，最后則写成了交响曲的第二乐章．

在同一天，柴科夫斯基到了彼得堡；4月5日回到了克林，在7日就着手創作彼·伊·尤尔根松向他訂作的十八首鋼琴乐曲（作品第72号）．4月11日柴科夫斯基写信对瓦·列·达維多夫說："每一天我都在分娩音乐的产儿．这些产儿是很早熟和无足輕重的：我自己毫不想写它們，而只是为了錢而創作．我不过是努力使写出来的东西不致太坏罢了．"[3]

4月15日他写信告訴达維多夫說："我在継續烤我的音乐薄

---

[1] 随后是第六交响曲第三乐章的进行曲主題的片断．

[2] «柴科夫斯基年表»，574-575和624頁．

[3] 同书，580頁．

餅．今天烤第十首，真奇怪，我越来越感到輕松，并且愿意干这件事．起初进行得很勉强，最初那两三首也是挖空心思的产品，而現在却来不及应付那些时时刻刻在我脑子里层出不穷的乐思了．”❶

他虽然有点沉迷于写作鋼琴乐曲，但是創作它們，也不过是一种創作上的休息而已．柴科夫斯基的技巧是发揮出来了，他的作曲家幻想是涌現了，但心灵却經常沒有反应．在作品第72号中，只有几首曲子（如«Tendres reproches»〔温柔的譴責〕、«Méditation»〔沉思〕及«Dialogue»〔对話〕的个别片断）反映了那种部分地近似第六交响曲音乐的情緒（在这方面，«沉思»一曲如歌地流露出柔美的但却是疲乏的感情，是特别出色的）．«Valse à cing temps»（五拍子圓舞曲）很有意思，主要是由于它近似第六交响曲中同样是五拍子的圓舞曲（但却沒有任何音乐上的联系）．而这部套曲的最后一首«Scène dansante»（舞会的情境）（«Invitation au trèpak»〔特列帕克邀請舞〕）則相当有趣地重复了他的鋼琴曲«俄罗斯舞»（1878）的一些丰富多彩的舞蹈場面底风格，但这种风格对于后期的柴科夫斯基来說却不是典型的．

作品第72号其余的乐曲使人可以这样断定：柴科夫斯基故意丟下已經写成的第六交响曲的音乐，或者是想使內心稍为冷静一下（我們想起契訶夫的劝告——不要在第一次灵感的热潮中着手創作），或是考虑到，要使素材“經得起考驗”，就得加强自我批評的严格性（因为柴科夫斯基从一开始起就对第六交响曲寄以特别的期望！）．

写完作品第72号的鋼琴乐曲后，柴科夫斯基到了莫斯科；4

---

❶ «柴科夫斯基年表»，580頁．

月23日在那里开始根据德·米·拉特格烏兹的詞写作品第73号的六首浪漫曲. 柴科夫斯基从莫斯科到尼西戈洛德城去，5月2日晚回到克林. 5月5日就完成了这些浪漫曲.

如果說那些鋼琴曲曾經使柴科夫斯基較快地丢开了第六交响曲的工作，那么，这些浪漫曲却相反地使作曲家又重新想起了它. 在这些浪漫曲中，通过詩意的歌詞，間接地揭示出第六交响曲音乐的几个完全相同的片断底內容. 但柴科夫斯基还沒有回头来写这部交响曲.

剛剛写完了这些浪漫曲后，他就到彼得堡去，并从那里到柏林、倫敦和劍桥. 在劍桥举行了授予柴科夫斯基以"honoris causa"(名誉)博士学位的典礼(同时获得这种学位的作曲家有圣-桑、格里格、布魯赫和波伊托).

在国外，一种"强烈的、无法形容的惆悵之情"侵襲着柴科夫斯基；同时他在致瓦·列·达維多夫的信中指出："……在我的新交响曲里有一处似乎可以很好地表达出这种惆悵."[1]

到过倫敦和劍桥之后，柴科夫斯基訪問了巴黎、伊特尔(在梯罗勒)，6月的后半月就从国外回来，并到了格兰金諾(尼·康德拉季在波尔塔瓦省的田庄)去看他的兄弟莫杰斯特. 6月19日，他从格兰金諾写信对其弟阿納托里說："眞奇怪：梯罗勒的美，在我看来，比起这一望无际的草原景色，連一半也不及；傍晚时分我离开火車站，沿着草原来到这里. 不，肯定地說，俄罗斯的自然景色比所有那些人們贊不絕口的欧洲美景更合我的心意……在这偏僻的、美妙的俄罗斯草原上，我快乐极了！"[2]

---

[1] 《柴科夫斯基的生活》，卷3，617-618頁.

[2] 同书，627頁.

7月5日乘馬車到了烏柯洛沃（去看他的哥哥尼古拉），过了一天，柴科夫斯基写信对兄弟阿納托里說："我将在这里再留5天，直到奥列格日，然后就回克林去．坦白地說，我說不出多么想住在家里．况且我还要着手給两部新的大型作品，即交响曲（我对它感到很滿意）和鋼琴协奏曲配器．去冬和今春我还抽空写了另一个作品，我已在格兰金諾完成了草稿，現在必須赶紧工作，以便使这一切在9月1日以前全部完成．"❶

7月16日，柴科夫斯基就已經到了莫斯科，而在7月18日就回到了克林．

7月20日，他着手給第六交响曲配器，过了两天，他写信对其弟莫杰斯特說："……只有在家里我才能照常工作．現在我整个地沉浸在交响曲里．配器工作越往下去，就使我感到越困难．二十年前，我毫不考慮，拼命地赶，但却配的很好．現在我胆怯了、不相信自己．今天我整日坐在两頁乐譜面前——但仍然沒有象我所希望的那样作出一点东西来．但是，工作毕竟在进展着，而且在任何别的地方我也不会作出在家里所做出的成績．"❷

工作的困难并沒有使柴科夫斯基感到困惑，因为他相信自己的新交响曲是一部好作品，7月28日他写信对阿·彼·梅尔别林格說："我想，这部交响曲……如果不是最好的，那也是我最好的作品之一；我很久以来也沒有象現在这样对自己感到那么滿意了．"❸

在8月初，困难的感覺継續存在，但对交响曲各种优点的信心

---

❶ 《柴科夫斯基的生活》卷3，627頁．

❷ 同书628頁．

❸ 《柴科夫斯基与塔涅耶夫通信集》，255頁．

更增强了在．8月3日致瓦・列・达維多夫的信中，柴科夫斯基說道：交响曲“在进展着．我对它的內容感到很滿意，但并不滿意，或者說得更确切些，并不完全滿意它的配器．写出来的結果并不象我所希望的那样．如果这部交响曲遭到严厉的批評或不高的評价，我将感到这是完全正常，不足为怪的，因为已經不是第一次了．但我肯定地認为它是我所有作品中最好的，特别是‘最眞誠的’一部．我从来也沒有象爱它那样爱过我任何一部别的作品．”❶

8月12日，柴科夫斯基完成了第六交响曲的配器以及它的四手联彈鋼琴改編曲．显然，“事先”（在演奏之前）发表第五交响曲的总譜，这样做看起来是不适当的，柴科夫斯基現在（在8月12日）就写信对彼・伊・尤尔根松說：“……至于說到总譜和各声部分譜，那在我演奏这部交响曲之前，是不能認为它已完全适于制版的．”❷ 同时，对交响曲各种优点的信心也特别牢固：“坦白地說，在这一生中，我从来也不曾感到这样滿意、这样驕傲和这样幸福！因为我知道自己写成的确实是一部好作品．”❸

8月18-19日，柴科夫斯基把第六交响曲的总譜整理好，标出演奏記号，編上頁碼，等等．8月20日他到彼得堡去，并从那里轉赴汉堡，后来又重回彼得堡、莫斯科、尼西戈洛德鉄路綫上的米哈伊洛夫村（住在兄弟阿納托里的别墅里），然后又再次到莫斯科去，后来就返抵克林．

柴科夫斯基在9月21日（从莫斯科）給克・罗馬諾夫的信中答复后者的建議（他建議柴科夫斯基根据阿・尼・阿普赫丁的«安

---

❶ «柴科夫斯基的生活»，卷3，630頁．

❷ «柴科夫斯基与尤尔根松通信集»，卷2，269頁．

❸ 同上书，269-270頁，参見在同一天写給其弟阿納托里的信．

魂曲》詞句写一部音乐作品)説:"使我感到困惑的是,我剛写完的并預定10月16日演奏的最近一部交响曲……浸透着非常近似那种充滿了《安魂曲》的情緒.我覺得这部交响曲是成功的,現在就着手写,我恐怕会重复精神上与风格上和前者有密切关系的东西……毫不夸大地說,我已經把我的整个心灵都放进这部交响曲了…….”❶

回到克林并考慮过是否有可能給阿普赫丁的《安魂曲》写音乐后,柴科夫斯基坚决拒絕了克·罗瑪諾夫的建議.柴科夫斯基肯定了"这部作品总的情緒应当用音乐再現出来,而我最近的交响曲(特別是末乐章)也在很大程度上浸透着这种情緒",❷但却指出了阿普赫丁的許多詩句都带有枯燥的說教气味,特別强調指出自己不同意他的宗教观念:提到"上帝——审判者、上帝——懲罰者、上帝——报复者"这些話.柴科夫斯基表示了自己对宗教的純道德性的理解,談到他的一个"热烈的愿望,要抹干悲伤的眼泪和减輕受苦受难的人类的苦楚…….”❸这种实質上是非宗教的观念也表現在第六交响曲——作曲家最后的灵感之歌的音乐里.

象我們所看到的,第六交响曲的創作是在变化不定的生活条件下进行的.这部交响曲在冬天构思并开始写而在夏末完成,在这段时期內,柴科夫斯基多次旅行,感受到了大量的各色各样的印象.这样一来,交响曲的創作过程就沒有时間和地点的"一致性".第六交响曲并不象第一、第二和第五交响曲那样,和一定的环境,有时甚至是和一定的季节相关联.在它里面也沒有貫穿着第四交

❶ 《柴科夫斯基的生活》,卷3,635頁.

❷ 同书,637頁.

❸ 同书,638頁.

响曲音乐的那种外在的情节基础(第三交响曲虽然也是以"統一的精神"写成的，但我們認为它是一部很不平衡的作品).

可是，正是由于缺乏地点与时間的色彩，才使第六交响曲的音乐具有一种特殊的概括性. 第六交响曲并沒有表現得很明显的时間与地点的統一性，但情节却相当統一，基本思想的发展和主人公的基本抒情形象也很完整.

然而，我們还是回头来談第六交响曲的写作过程吧.

10月7日，柴科夫斯基永远离开了克林，并在这天晚上到了莫斯科. 10月9日，在起程赴彼得堡之前，柴科夫斯基在和尼·德·卡什金談話时承認，关于第六交响曲前三个乐章"他沒有任何怀疑，但最后一个乐章在他看来仍然是个問題，也許在彼得堡演奏之后，这个乐章将被毁掉并以新的乐章来代替它."❶

柴科夫斯基的这种动摇是什么引起的呢？——这是因为对交响曲悲哀的結局底正确性缺乏信心呢，还是对違反傳統的交响曲形式而采用慢速度的末乐章的合乎規律有所怀疑呢？——很难判断❷. 很可能，卡什金記下来的柴科夫斯基这番話，仅仅表現出他曾有点缺乏信心，但后来又恢复了.

作者一直对这部交响曲評价极高，这說明了上述的設想是对的. 即使在彼得堡預奏这部交响曲时乐队的乐师們冷淡地、几乎是漠不关心地对待它，但作者对它的高度評价也毫不动搖. 他的傳記作者和兄弟莫杰斯特指出："彼得·伊里奇多么容易受别人对

❶ «卡什金文集»，159頁.

❷ 順便說說，不論卡什金或作曲家的弟弟莫杰斯特都指出：深心的痛苦和对死亡的恐惧都被柴科夫斯基克服了，其方法就是把它們极端化地表現在第六交响曲中；柴科夫斯基一生最后的两个月是特别乐观的.

他的作品的意見所影响，又多么經常地在别人的影响之下改变了自己对它們的态度——从兴奋欲狂的变成輕蔑的，或者恰恰相反”，他継續說：“現在他却毫不动搖，而且不顧一些音乐家們的冷淡态度，継續肯定地說：‘从来也不曾写过，将来也不会再写出比这部交响曲更好的作品’”.❶

但是，乐队的乐师們的冷淡态度却影响了柴科夫斯基，使他沒有眞正专心一志地指揮这部交响曲.“交响曲受到欢迎，人們为它鼓掌，請作者出来謝幕；但比起演奏完他的其他作品之后的情况，并不見得更加哄动；当时并沒有引起象1893年11月6日在納普拉夫尼克指揮下(以及后来在許多地方多次地)給人的那种令人震撼的印象”.❷

在10月16日的音乐会(彼得堡，«俄罗斯音乐协会»的交响乐音乐会)上第一次演奏了第六交响曲(它是第一个节目)，休息时，柴科夫斯基会見了尼·安·里姆斯基-科薩科夫．里姆斯基-科薩科夫回忆道：“我問他，这部作品有沒有标題？他回答我說：当然有，不过不想宣布它．”❸

經过演奏的考驗，使得柴科夫斯基更深信第六交响曲的总譜底优点，并想早日发表它．莫·伊·柴科夫斯基这样描述了10月16日音乐会举行后隔一天早上的情况：

“次日早上，我去喝早茶，見到彼得·伊里奇，他早就起来了，在他面前放着第六交响曲的总譜．他必須按照和彼·尤尔根松商定的条件在这一天把总譜寄到莫斯科去，但又不知道給它起个什

---

❶ «柴科夫斯基的生活»，卷3，643頁.

❷ 同书，同頁.

❸ 尼·安·里姆斯基-科薩科夫«我的音乐生活»，1935年莫斯科第5版，271頁.

么样的标题. 他不想只写上编号，也不想象原来那样把它叫做«标题的». '我不想宣布标题，又怎能把它叫做标题的!'——我建議把它叫做«悲剧的». 他不喜欢这个名称. 我离开了房間，留下了彼得·伊里奇，他还是犹疑不决. 后来我突然想到«悲愴的»这个名称，我回到房間去，現在想起来还仿佛是昨晚的事情一样: 我站在門口，說出这个詞. '妙极了，眞是再好也沒有，好极了，悲愴的!')他就当着我面把这个永远留存的名称写在总譜上."❶

10月18日彼得堡的报紙发表了一些对第六交响曲的評論，大部分都很审愼（其中有一些还認为第六交响曲不及柴科夫斯基以前的各部交响曲）. 报刊的評論也沒有使作者的意見发生动搖. 在剛才引述过的那封致彼·伊·尤尔根松的信上，柴科夫斯基写道:"这部交响曲有一个很奇怪的特点! 人們不是不喜欢它，而是它使人感到有点莫名其妙. 至于說到我自己，那我为它而感到的驕傲，比为我的任何一部别的作品而感到的都要大".

柴科夫斯基是注定不能深刻地体会到他的自我評价是如何正确了. 10月21日他意外地生了重病，10月25日晚上就去世了.

自爱·弗·納普拉夫尼克于11月(彼得堡)和弗·伊·薩福諾夫于12月(莫斯科)指揮演奏了第六交响曲后，第六交响曲的声誉日益卓著，贏得了作为世界音乐中最优秀的交响乐曲之一的光荣.

---

❶ «柴科夫斯基的生活»，卷3，644-645頁. 莫·伊·柴科夫斯基錯引了10月18日作曲家致彼·伊·尤尔根松的信，認为"在把带有新标題的总譜寄往莫斯科后，彼得·伊里奇又改变决定，不发表它."(同书625頁). 不久以前重新出版的柴科夫斯基于10月18日致尤尔根松的信(«柴科夫斯基与尤尔根松通信集»，卷2，273頁)証实，恰恰相反，作曲家要求尤尔根松刊印这个新标題(Symphonie pathétique).

值得注意的是，第六交响曲說服了經常批評柴科夫斯基的人們——以前的强力集团的活动家們.

尼·安·里姆斯基-科薩科夫說这部交响曲是一部“美好的作品”，❶ 我們应当考慮到他一貫持具的审愼态度来估計这句簡短的評語.

第六交响曲的音乐深深感动了弗·瓦·斯塔索夫和米·阿·巴拉基列夫.

弗·瓦·斯塔索夫在他的«十九世紀的艺术»(1901)一书中談到这部交响曲时說:“……它无非是一种可怕的、絕望的号哭，仿佛用曲調来說出自己的結論:啊！为什么我要生在这世上！……’这部交响曲的情緒是可怕的、令人痛苦的；它使听者对这个人、对这位艺术家的痛苦感到同情，他在自己的一生中經历过一些在这里表現出来的、我們所不理解的、巨大的內心的痛苦. 但是，这部交响曲是柴科夫斯基最崇高的、最无可比拟的創作. 除了活到人生的最后一分鐘之外失掉了一切，这种內心的痛苦、这种逐漸熄灭的絕望的情緒、这种郁郁寡欢的断腸的感情，在这里有力地、深刻透徹地表現出来. 看来音乐从来也不曾刻画过这类感情，同时也从来不曾这样出色、这样美妙地表現过这种深刻的內心生活的情境.”❷

据克·契尔諾夫的回忆，有一次米·阿·巴拉基列夫在奏完第六交响曲之后，“忧郁地对我說:‘一个人要經历过多少苦难才能写成象这样的作品啊！而他又是用多么簡朴的手段达到这样深刻、

---

❶ «我的音乐生活»，272 頁.

❷ 弗·瓦·斯塔索夫，«創作三卷集»1952 年莫斯科版，卷 3，749-750 頁.

这样真诚的情感境界啊!'"[1]

格·阿·拉罗什曾对第六交响曲給予高度的評价，但他只是順带地提到了它。然而，拉罗什这个見解是很有意思的，他强調指出，把柴科夫斯基的全部創作归結为第六交响曲的那些悲伤的形象，这是沒有充分根据的. 拉罗什在指出柴科夫斯基的后期創作中那种"明朗而朝气蓬勃的現实主义"特征时写道(他援引了《睡美人》、《胡桃夹子組曲》和《伊奥兰塔》为例)："我不打算給柴科夫斯基的后期阶段貼上这样的标签:'微笑的人是怡然自得的'，但也正因为如此，我才不認为这条发展路綫那么快就中断了，我才不認为真正的思想轉变、真正的活动的終結是由于命运的摆弄. 我們現在看到的并不是他的創作范圍的全貌，而是下述的这种情况: 在这个范圍内，个别的因素有时获得了偶然的、有时是夸大了的意义，因而我們就覚得《悲愴交响曲》那种阴郁的悲观主义是理解柴科夫斯基整个抒情风格的鑰匙. 其实下述的情况也是完全可能的，即在正常的情况下，这部令人震惊的、独特的总譜不过是一段插曲，不过是曾經經历过的而且已經远离了的往昔的回声而已."[2]

拉罗什反对把柴科夫斯基片面地理解为悲观主义的抒情作曲家，这当然是对的. 但他和斯塔索夫与巴拉基列夫不同，他沒有徹底理解在柴科夫斯基創作中逐漸成长并在第六交响曲中最完美地表現出来的那种对世界的悲哀的感受. 由于拉罗什自己通常都对音乐内容重視不够，因而他才特别强調指出"美妙的諧謔进行曲，"[3]其实这首諧謔曲可以說是交响曲的一个比較不重要的乐章.

---

[1] 《音乐編年史》，第3集，1925年列宁格勒-莫斯科版，59頁.

[2] 《拉罗什文集》，卷2，第2部分，138頁.

[3] 同上书，157頁.

把第六交响曲理解为一部深刻的悲观主义作品，这种見解一年一年地巩固起来并且漸漸广泛地傳播开去．尼·亚·米亚斯科夫斯基在1912年曾經这样評述过第六交响曲：

“在第六交响曲中，柴科夫斯基陷入了悲观主义的深渊，在它里面，一个人显得那么孤独，象被遺弃在宇宙空間，以致在两个中間乐章当中表現出来的那种想同别人交融在一起的愿望以及轉瞬卽逝的英雄气概，也仿佛只是为了要在末乐章中着重表明这些努力是徒劳无益的：人是孤独的，在冷酷无情的命运之前永远是孤独的．”❶

这种見解以及与此类似的一些見解，离开了斯塔索夫和巴拉基列夫对第六交响曲的非常簡朴、非常富于人情味的解釋，却抽象地把它理解为一个“宇宙”間的厌世者底庄严結局．但是，如果确实是这样的話，第六交响曲就永远也不会赢得广大听众的喜爱，不会成为通俗易懂的音乐底最偉大的典范．

我們还要指出一个很值得注意的事实——符·伊·列宁也喜欢第六交响曲，他显然是在1903年冬在倫敦初次听到它的．在这一年的2月4日(俄历1月22日)，符·伊·列宁写信对自己的姐姐瑪·伊·烏里揚諾娃說：“不久以前我听了一个很好的音乐会(今冬第一次)，而且感到很滿意，特别是柴科夫斯基的最后一部交响曲(Symphonie pathétique)．”❷

由于第六交响曲的声譽在偉大十月社会主义革命之后在苏維埃国家中不断增长，就有許多人試图改变对第六交响曲的解釋，說

❶ 尼·米亚斯科夫斯基．《柴科夫斯基与貝多芬》，1912年莫斯科版，9頁．

❷ 《列宁論文化与艺术》文集，1938年莫斯科版，280頁．

它不是悲观主义的作品.

这种尝試的产生是合乎規律的，而且已經肯定了一个无可怀疑的事实，即在第六交响曲末乐章中体現死的形象，这并不是否定生活和否定对生活的爱，这只不过是表現出使听众深切同情的深刻的痛苦和絕望而已.

但是，某些論者却試图更进一步地說第六交响曲具有英雄悲剧的意义，甚至把它比作伊卡尔的神話和米·伊·格林卡的«伊凡·苏薩宁».❶

这就已經是牽强附会了，忘記了柴科夫斯基的富于日常生活气息的抒情风格所具有的那些基本特点；这种抒情风格从来就不曾把表現英雄主义、表現功勛当作自己的目的；正是由于它那种深刻的道德上的謙遜，正是由于它經常遵循"象一切人一样"的原則，它才赢得了最广泛的声誉.

有一些論者把第六交响曲的英雄-乐观主义的解釋同悲观主义的解釋对照起来（这种做法在他們解釋交响曲第三乐章时表現得特别明显)，放弃了另一条最自然的途徑——把第六交响曲解釋成一部非常忧郁和悲哀的作品，它带有惆悵、抑郁、絕望的情緒，但却是用眞实和容易了解的手段，把一切人都可以在这种或那种程度上感受到的感情，令人神往地表現出来的.

作者对第六交响曲評价极高，这是很正确的，因为这部交响曲确实是一部非常富于表現力的作品，是柴科夫斯基各部交响曲中形式最完美的作品．但却不应因此就認为，第六交响曲仿佛会使

❶ 伊·亚·雷日金在其对第六交响曲的詳尽分析中就是如此（見«苏联音乐»，1946年第1、2、3期）。

第四和第五交响曲暗然失色，会比它們更加完美和更加詳尽地体現出它們所刻画的东西．不是这样．柴科夫斯基的后三部交响曲，在內容上是各不相同的；虽然作曲家的技巧，从第四交响曲到第六交响曲这个过程中一直在成长着，但較后的并沒有代替了較前的．如果說第四交响曲带有表現得很清楚的抒情的和爱国主义的性質，如果說第五交响曲体現了一个經过独特地加以理解的观念——个人底坚毅的自我教育，那么，第六交响曲則表达出一个关于个人生活上的悲惨遭遇的宏大的观念．❶

抒情的因素在第六交响曲中起了絕对的主导作用．❷第六交响曲的音調基础是徹头徹尾抒情的．这里不仅沒有"外在的"命运主題（第四交响曲），甚至也沒有与这个主題强烈地相对立的因素（第五交响曲）．另一方面，民間的歌曲-舞曲音調底直接的、确定的形态，在第四交响曲中曾經起过如此重大的作用，在第五交响曲中也是如此显著，但在第六交响曲中却完全消失掉．这絕不是說第六交响曲在本質上和"非我"的因素格格不入．相反地，与柴科夫斯基創作的全部思想-形象問題的提法相应地，第六交响曲的观念正是建立在"我"与"非我"的冲突底基础上．但在这里，冲突却着重地从"我"內部表現出来，在音調上也是非常明确地絕大部分以人声的抒情音調（有时是浪漫曲风和歌謠风的，有时几乎是說話一般的）表現出来的．

---

❶ 也可以說是悲剧，但我們在上文看到作者本人如何巧妙地拒絕了"悲剧的"这一副題，这当然是由于他习慣于避免采用"堂皇的"言詞和术語．

❷ 我們記得，关于第六交响曲的标題，作者本人写信对瓦·列·达維多夫說（1893年2月11日）："这个标題本身是最主观不过的……"（《柴科夫斯基的生活》，卷3，602頁）．

同时，柴科夫斯基早期的抒情风格热情洋溢，后来漸漸具有了一种悲哀的、温柔忧郁的情調，这个轉变过程是由第六交响曲的音調体系来完成的；伊戈尔·格列包夫（包·弗·阿薩菲耶夫）精細地指出了这一点；他訊为第六交响曲是“作曲家的思想意識为了表現的眞实，为了使那种已变成同情和怜憫的爱情战胜死亡而进行的死前斗爭……”❶的一个极为有力的表現.

伊·格列包夫对第六交响曲的內容所作的分析非常出色，而且在很多方面都是很深刻的．因此就必須整段地引述它：

“在它里面（在第六交响曲中——克列姆辽夫注）有四个因素（与四个乐章相配合——克列姆辽夫注）：第一个是强烈的反抗，代替了它的是一个柔美如歌的动机，仿佛是一位美丽迷人的女郎，这个动机本身是从音响底阴暗的深处产生出来的．作曲家在我們面前展开着一幅极为有趣的图画——仿佛乐思的符咒把乐思从遺忘中拖出来；仿佛一个人想努力回忆起一种思想，但很久也記不起来．終于，这个思想-意象被召喚出来了，誕生了．❷它并沒有立刻就出現，而是象閃电一般显露了一下，在这种情况下，柴科夫斯基在生命的这一瞬間本应在自己的心中喚起反抗和斗爭．但是，当內心的暴风雨迸发的时候，它却变成一陣尖銳和热烈得难以忍受的、柴科夫斯基的音乐前所未有的、紧張狂烈的热潮．Memento mori——“与圣者共安息”在总的激动状态中曇花一現地一閃而过，內心的痛苦过去了，雷声沉寂了，这时候，一个翩然出現的、仿佛已經消瘦

❶ 伊·格列包夫．《彼·伊·柴科夫斯基》，1922年彼得堡版，104頁．

❷ 在这里，格列包夫高度准确地把捉到在柴科夫斯基那里的各种形象的极其富有特色的抒情发展，把它看成是思想、情緒和回忆的运动，而不是現实、不是外在世界直接地起作用的因素！

了的、如歌的形象就在我們眼前經过，仿佛是作曲家的想象已經不止一次地追求过的那个朱丽叶的面容或女水仙的幻影．一切都沉寂下来了．

“第二个因素是一股明朗的、欢欣愉快的音响之流，在五拍子节奏中使人忘記了沉重的悲哀．沒有什么东西在破坏这种閑逸的情調．

“第三个因素是恶魔的狂謔：普希金的那些在暴风雪中誕生出来的‘恶魔’的图解——他們的窃窃私語、他們的尖銳短促的呼声、他們的欢欣鼓舞的飞翔、他們的节奏尖銳的进行曲型的突击！仿佛使柴科夫斯基的思想意識感到痛苦和焦虑的一切，都在这里、在光荣的友好合作中汇集起来，以便用混乱的旋轉、奔跑和挤逼来掩盖希望之歌．全体恶魔都終于耗尽了精力．留下来的只是在寂寞中感到痛苦的个人的思想意識：象是一只已經筋疲力竭的飞鳥試图起飞一样，疲乏的灵魂几次振起音响的翅膀，但每一次尝試都是以呻吟和激情的消退来結束的．一个迷人的明暢的主題在下行着．它并不象交响曲第一乐章的那个明亮的幻影那样在召喚和撫爱着，而是在下行的时候安靜和柔順下来了．”❶

在另一处，伊·格列包夫更加簡洁地談到第六交响曲：“交响曲的第一乐章是生活本身，亦即各种对比因素底經常的交替和斗爭，而寻找純洁的女性的撫爱則是基本的愿望……第二和第三乐章是关于世界、关于非我的一切底表現，但作为現实被我感受到的却是：靜观的世界，以后才是現实的人世．最后，第四乐章就是永恒的‘warum?’（为什么？），作为回答的則是一种逐漸平靜下来的、

❶ 伊·格列包夫．《彼·伊·柴科夫斯基》，1922年彼得堡版，132-133頁．

正在恢复着的力量底降临，但与其說是安于現状，不如說是遺忘或沉浸在另一个世界里．但沉浸在一个怎么样的世界呢？：沉浸在个人溶化于万物的无我的世界，抑或沉浸在个人带着一种新的、已經变成現实的、变了样子的思想意識而生存的世界——这仍然是一个秘密……．”❶

上述两种对第六交响曲形象的解釋❷都很有意思，而且也包含着一些无可爭論的見解．由于它們揭示出柴科夫斯基較早期的一些音乐現象，因而它們的意义就越加重大．但在我們看来，包·弗·阿薩菲耶夫（伊戈尔·格列包夫）对第六交响曲的解釋也有着錯誤的地方；在开始分析这部交响曲的音乐之前，必須指出这些錯誤．

首先，伊·格列包夫显然撇下了交响曲第二乐章的各种忧郁的（甚至是悲哀的）因素不談，它們无論如何也不能解釋什么也破坏不了的“閑逸的情調．”

其次，把諧謔进行曲說成是可以和普希金的«恶魔»相比拟的音乐，虽然富有詩的效果，但毕竟是片面的、隐喻性过于濃厚的．在下文我們将引述一些論据，它們将有助于更为直接地解釋这个乐章，而这种解釋亦将符合于柴科夫斯基以前的作品．

第三，不論用个人和无我的宇宙合而为一的泛神主义，或者以宗教的“复活”精神来解釋第六交响曲末乐章的結局，都未必是合理的．末乐章的音調表現出时而是瘋狂絕望的，时而是（在結尾）喑哑的、深切动人的哀哭，这些音調，不論和泛神主义那种高尚的、

❶ 伊·格列包夫．«彼·伊·柴科夫斯基»，1922年彼得堡版，151頁．

❷ 参見在伊·格列包夫的小册子«柴科夫斯基的器乐創作»中对它的更为詳細的分析．

哲学上的宁静，或者和"在基督那里"得到慰藉的思想，都是互不相容的．末乐章有着离开生命、离开幸福、离开对未来的希望的、真实得惊人的形象，有着从万有轉为虛无的、偉大的、极其真摯而又异常淳朴的哀愁．

第六交响曲的第一乐章（Adagio．Allegro non troppo〔柔板．不太快的快板〕等等，b小調）的开头是一个徐緩的序奏．它原来有四十多个小节，后来被作曲家大加删节并改写了．

伊·格列包夫写道："第一乐章是从序奏暗哑、阴暗的音响中开始的，仿佛在内心的深处产生出一个糾纏不休的、沉重的但又不明显的念头：作曲家号召那个已經疲乏了的、隐藏在意識深处的灵魂振奋起来去进行斗爭．这种号召，为的是要在灵魂里最后一次燃燒起渴望的火焰：掙脫枷鎖，以迎接正在召喚着的幻影——理想．这种意念的誕生是痛苦的．斗爭就更加痛苦了；每一步都可以听見叹息和紧促的呼吸、带引灵魂去斗爭的意志看看就要窒息了．"❶

第六交响曲的序奏是柴科夫斯基善于惊人地在几个小节中表达出宏大构思的萌芽的一个典范．大管沉重而徐緩的叹息：❷




包含着未来的主部 Allegro non troppo 以及第一乐章一切极为悲愴的情緒重音的音調核心．收束序奏的那个对比性的乐句（中提琴）却相反地仿佛是第一乐章全部下行的、在溫存地进行說服的、

❶ 伊·格列包夫．《柴科夫斯基的器乐創作》，30頁．

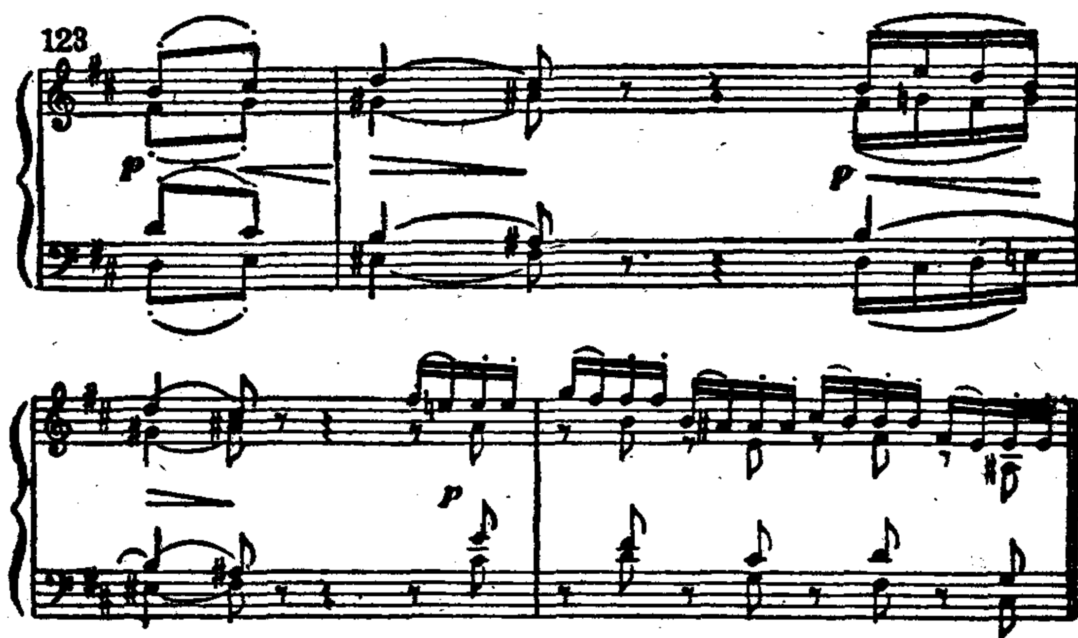
❷ 柴科夫斯基大量的力度記号着重表現出它們"說話般的"表現力．

悲伤的抒情因素底萌芽：




整个观念都蘊藏在这个仿佛是一張草图的乐句中．

Allegro non troppo （主部）的开头把原来的沉重的呻吟叹息变成高呼长叹的焦虑的重音．但这种轉变是逐漸进行的．起初主題由中提琴和大提琴奏出（两个分部——divisi）：
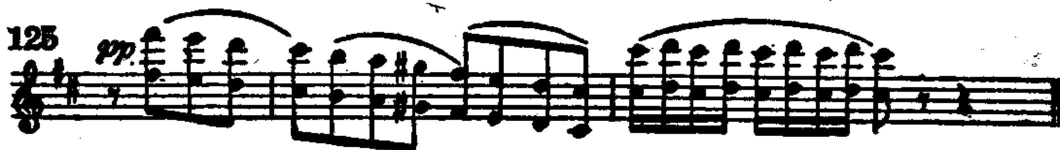



就这样，弦乐器立刻就出現，但却不是奏出如歌的曲調因素，而是奏出带有中提琴和大提琴的阴暗音色的、短促的、若断若續的乐句．在 Allegro 的第五小节，随着木管乐器的导入（回声），使色彩明朗起来，但过了几个小节又重新阴暗下去：現在，第一小提琴在大提琴（后来是中提琴）单調的断奏衬托下，在低音区顽强地奏出主題的上行模进音調．突然間，第一小提琴的經过句（Allegro 的第二十小节）掙脫了出来，并向高音区的 fis 上行、但是低音提琴和法国号号声底雷霆般的“咆哮”：




立刻就把它“喝住”.

从序奏轉向 Allegro 的开头，这个过渡乐段是深刻透徹的心理描写的范例. 在那里，一些沉重緩慢的思想和情緒仿佛从半睡半醒的状态中浮現出来. 但后来得到了原动力，就开始了焦慮不安的音响和形象的結集.

Allegro 的从第一小节起一共有 24 个小节的乐段，是把观念簡洁地陈述出来的一个新典范. 这个旋律在发展着、增长着、閃动着，騰跃着，但在号声的打击下立刻又衰退下来. 象在柴科夫斯基的音乐中通常都存在的情况一样，它的性質是有双重意义的：这既是情緒，同时又是某种不明晰的、輕盈的、与情緒在思想意識中交織起来的外在世界底反响. 在这方面，叹息的情緒重音时而消失，时而又重新出現，是很富于特色的. 有一些地方也很特出，其中下行的抒情音型失掉了自己的情緒感染力，在木管乐器的經过句中变成冷酷无情的裝飾乐句：[1]




由此可見，这种在情緒上加强了的因素和温和柔美的因素底对照，在序奏中已經在发展着. 第三个因素也在发展着，它起初是由法国号的号声（例 124）刻画出来的，現在轉到弦乐器奏出的宁靜而

[1] 虽然在音調上它們預告着副部的主題.

含蓄的伴奏上.

这样，在第一乐章总譜的最初几頁上，就已經出現了柴科夫斯基的抒情交响乐通常都有的、为我們所熟悉的那几种形象因素：(1)焦慮的、悲伤的、紧張激动的；(2)柔美的、慰安的、迷人的；(3)严峻的、糾纏不休的. 而新的質素則在于，現在这些因素是联結在一起的，是在感覺和体驗底抒情的交替中結合起来的（以前从未有过这种情况）. 因而不論是“命运的范疇”还是风景描繪的音調范疇都沒有在这条統一的音流中清楚地显現出来. 結果，音乐陈述的形式就变得特别灵活和完整.

第一乐章往后的发展异乎寻常地扩展和丰富起来，但是，原来的情緒与形象三位一体的特性实际上並沒有改变.❶ 在冷酷的、“风景画般的”装飾乐句（見例125）之后，一陣陣新的情緒重音漸漸增强，它們很快就获得洪亮的全奏的支持. 在这陣浪潮中占着主导地位的，是一些短促的、多次重复的乐句；这就十分清楚地表明了一个明显的意图——要表达一个糾纏不休的念头. 而这也是一个新的形象因素（它在«黑桃皇后»中就已获得了发展），因为不論在第四或第五交响曲中，焦慮地糾纏不休的因素都沒有起过类似的作用.❷
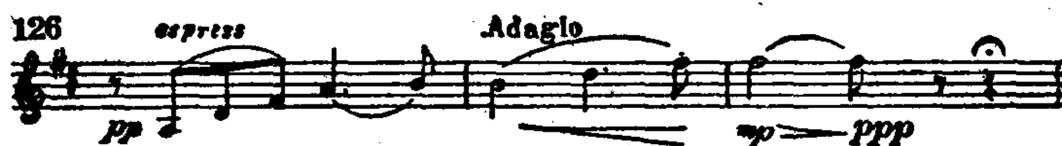
在全奏的高潮之后，嘹亮的音响迅速地沉寂下来. 轉向副部的过渡乐段就音色和音区来説又重新是阴暗的（和最弱的长号与

---

❶ 順便指出，在整个乐章（以及在整部交响曲）中，配器音色的选擇、进行和对照都遵循着柴科夫斯基以前就确立了的現实主义傾向，但运用起来，各种音色轉化得无比灵活，同时又很完美.

❷ 第四和第五交响曲第一乐章的主部要多样化和广闊得多，——尽管它們所具有的情緒是完整而又恒久的. 上文已經指出了，“糾纏不休”的表現因素是在«曼夫列德»里形成的.

大号和弦結合起来的大提琴底喑哑的低吟声，后来则是大提琴的独奏）．于是中提琴就奏出过渡乐段的最后一个乐句：




选擇中提琴的音色来表达这个充滿想望的乐句是多么确切啊！这个句子应当奏得晦暗不明，类似遙远过去的回光反照．

副部（Andante D大調）带来了一个温柔的、抒情的、誠摯的形象因素．这是柴科夫斯基最质朴的、最富于灵感的主题之一；它美丽迷人，簡直是无法抗拒的：❶

小提琴、大提琴（用弱音器）

127

法国号

大管

低音提琴
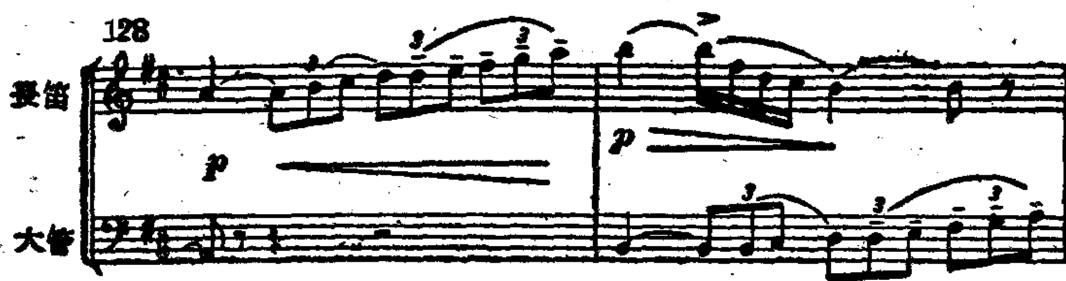
單簧管

小提琴

中提琴

这仿佛是从心灵的深处产生出来的甜蜜的回忆．表現手段是最典型的：各种温柔抒情的下行音阶和音程、二度叹息音調、模进的积累、丰美的"隐蔽着的"和声；❷但这也是柴科夫斯基后期所特有的旋律因素——它是温婉的，而不是十分热情的．❸它的音色表現也很符合內容——装上弱音器的小提琴和中提琴旋律綫在法国号和木管乐器的和弦衬托下仿佛"粘在一起"．而音的加强和減弱又重新显示出作者所預想的力度变化不定的效果．

副部的第一次陈述很短（12个小节）．它被間奏段（Moderato mosso）❹所打断．柴科夫斯基的典型手法就是在保存統一的抒情情調的同时又使音調具有多方面性，这里就是一个典范，感覺和情緒的复杂性是奇妙地、富于詩意地体現出来的．带有弦乐器持續的推动型节奏的那个背景，好象用音乐来刻画出一个糾纏不休而又不明晰的念头．木管乐器的"独白性的对白"（以长笛和大管开始）：




仿佛处在柔美-靜观的情調和激动的情調之間．长笛和双簧管的标出了重音的乐句底短瞬下行，則是副部的富于表現力的叹息底

❶ 对这个旋律的詳細分析見列·阿·馬捷尔的《論旋律》一书，1952年莫斯科版，210-214頁．
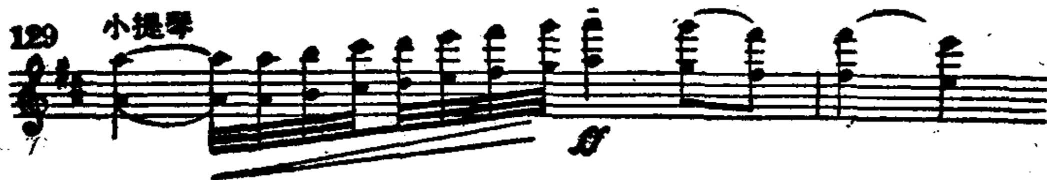
❷ 衬腔的不协和弦是很出色的（dis—起初由單簧管在主音上奏出，后来由第二小提琴和中提琴在屬音上奏出！）．

❸ 伊·亚·雷日金中肯地把序奏与副部（总合起来）的主題同《黑桃皇后》中的愛情主題相对照（見《苏联音乐》1946年1月号，73頁）．

❹ 副部的三段体結构的中段．

发展．在这里，弦乐器沒有奏出旋律的內容，而是由木管乐器占着主导地位，这种情况是很合乎規律的：这是一种带有减弱了的情緒色調的抒情的旁白．但它的实質并不在于减弱以前的因素，而在于为随后的因素作好准备．在木管乐器那里，曲調奏得比較“冷淡”，但它的悬求般的重音一直在加强着．这仿佛是一些逐漸明晰地呈現出来的、靜观性的回忆（显然是童年和青年时代的愉快的回忆），它們仿佛在远方的薄雾中呈現出来．木管乐器下行的乐句（*ff*）导向副部的再現．

現在副部的情調变得很明朗，簡直令人心醉．去掉了弱音器的小提琴和中提琴在咏唱着，而和声背景❶则充滿了木管乐器、法国号和低音弦乐器三連音的顫动．仿佛那愉快的、无限珍貴的往昔已經回来了！在副部的第二次陈述中，一些新的手法——音阶向高处飞翔——也出現了：❷
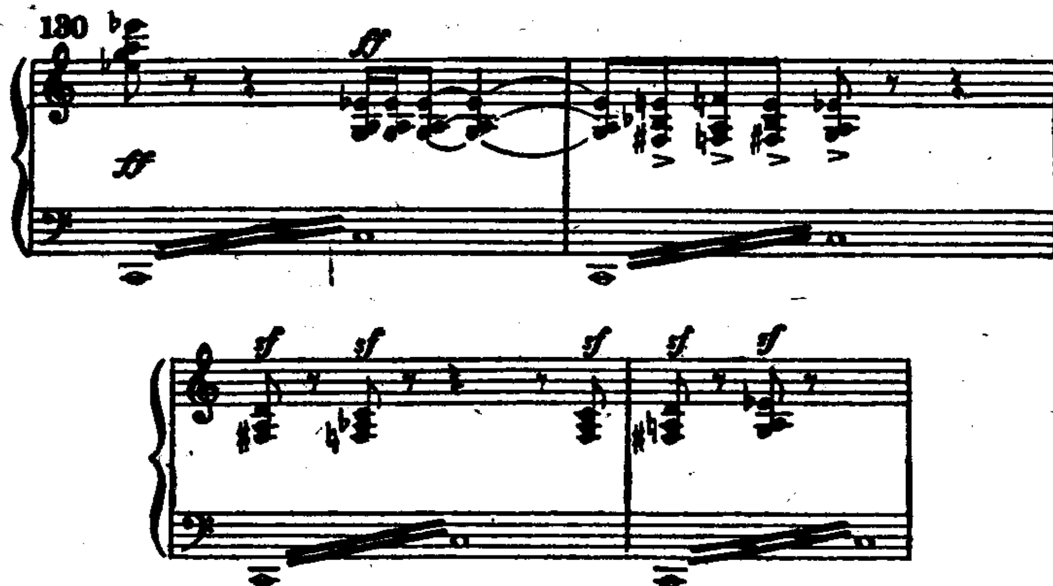



在«罗密欧与朱丽叶»以及稍后在«曼弗列德»里面，都有它們的原型．但各种抒情的喜悦情調并不长——副部的第二次陈述（正如它的第一次陈述一样）延續了不过12个小节．从 Moderato assai 起，情感的热潮开始迅速地下降；这种情境是用各种下行的模进、一連串柔和的和声以及逐漸沉寂下来的配器手法表达出来的．現在只有一支单簧管靜靜地唱出副部的、仿佛已經远远离去并悲哀

❶ 在和声中的一些色彩鮮明的新細节．

❷ 这种“向空中飞翔”的現实主义音調效果后来在第六交响曲第一乐章的再現部中还更加强起来．它在交响曲的末乐章中也有所发展．

地消失掉的回声(Adagio mosso). 仅仅可以听見弦乐器的和弦和定音鼓的喁喁細語；于是主题的最后一次反响就在大管那里沉寂下来.❶

突然間,全奏震耳欲聾地一击. 展开部(Allegro vivo)开头的主題音型:




仿佛代替了这部交响曲所缺乏的命运主題. 它与較早期的命运主題显然很相象，但显然也有新的特征. 这里并沒有着重表現出来的"外在因素"和"內在因素"的对照,也許正因为如此,柴科夫斯基才不用响亮的銅管乐器,而用弦乐器和木管乐器(只带有两个法国号)奏出例 130 的号声. 展开部的开头是从梦幻突然地轉向現实生活，是在个人的思想意識之內的斗爭的爆发. 焦慮的主題轰鳴了三次(最后一次用全奏奏出)，于是序奏和主部主題就象暴风雨般陈述出来(又是由弦乐器奏出,带有木管乐器和銅管乐器的长叹

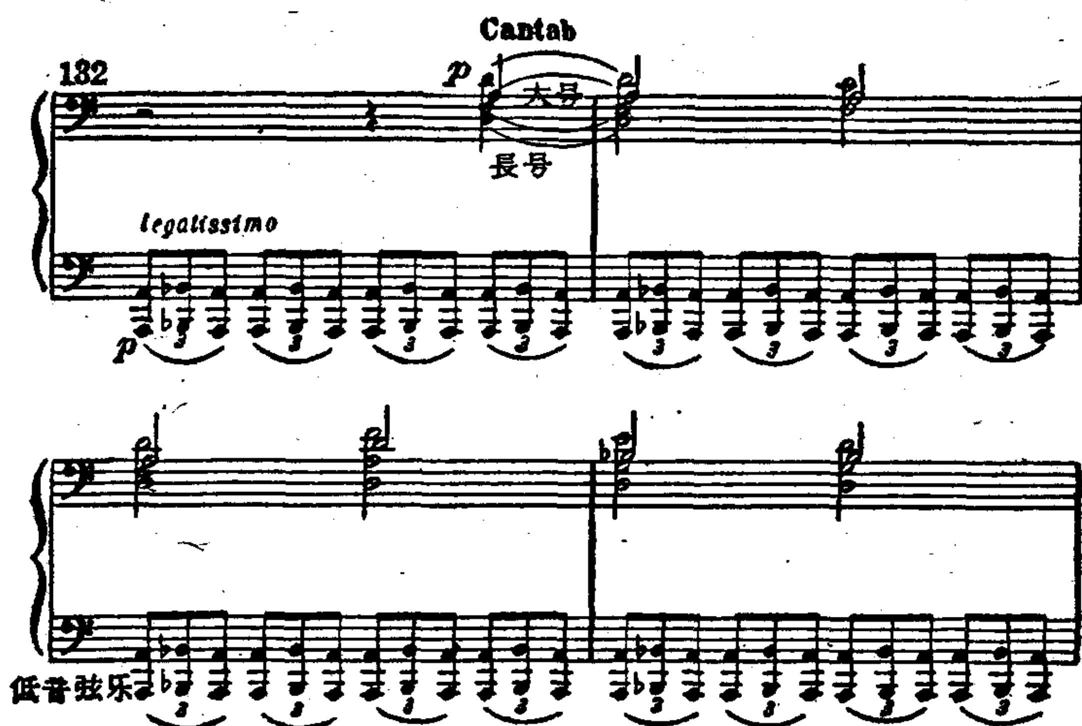
❶ 我們(在本书的序言中)已經談及过柴科夫斯基的失錯，他要大管在低音区中奏出不可能的 *ppppp* (极弱). 有时在大管上加上弱音装置，但較經常的是用低音单簧管来代替它.

音調）．这个包含着一些鮮明的复調插句的展开部多方面地运用了旧的因素（叹息、呼喊、各种念头紛紛涌現） 但一些新的因素也正在形成．下行級进的威严的小号号声就是如此：
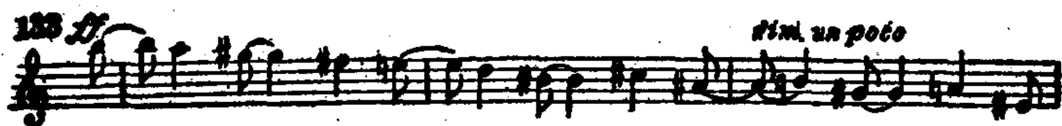



双簧管和大管同时奏出这个号声音調，其間又穿插着木管乐器和弦乐器的旋风般的回旋音型．使副部的各种抒情音型具有完全不同的音調上和情緒上的意义（具有《命运主題》的气质）——这种手法又再次表明了这是一个“內在的”冲突的观念．

随着这种号声的出現，展开部就有着悲剧的色彩．和这个新主題片断剧烈地相对立的因素——“与圣者共安息”的动机的出現，就更进一步加强了悲剧的色彩；这个动机使人想到死亡是不可避免的．可以說明問題的是，在柴科夫斯基較早期的作品中也不止一次地运用过这里所采用的濃厚而阴沉的銅管乐器音色，其目的是要表現死亡的降临．比如，在《里米尼的弗兰切斯卡》幻想曲中，弗兰切斯卡与帕奥洛之死是用漸漸沉寂下来的三个长号底“合唱般的”音响（在低音弦乐器的震音和大管的延留音衬托下）表达出来的；在《叶甫根尼·奥涅金》中的連斯基之死也是用非常相似的手法表現出来的：三个长号在大管、低音弦乐器的持續音和定音鼓的震音衬托下鳴响着．在《黑桃皇后》中，伯爵夫人之死也是用法国号、长号和大号的和弦音响（在低音提琴震顫的持續音衬托下）刻画出来的．在第六交响曲第一乐章展开部中，“与圣者共安息”的因素是用小号和三个长号在低音弦乐器的持續音型衬托下合奏出来的：




在弦乐器和木管乐器的音阶向上飞翔之后，立刻就开始奏出极强烈的抗議音調．热烈的呻吟音調的片断和切分的主題（类似例 131 的号声主題）：




在《暴风雨》中（描写暴风雨的那个乐段的結尾）有着在节奏上（部分地也在旋律上）和它相似的先例．但在这里，木管乐器和弦乐器的切分音是在大提琴和低音提琴持續音型的富有特色的、嘈杂的背景衬托下表达出来的．❶

随后的因素也很有征兆性．激情的消逝导向（又重新！）頑强地重复着的、震顫着的法国号切分八度音型：

---

❶ 不能不注意第六交响曲第一乐章中大量的持續音背景．这是那种糾纏不休的念头的音的表現，它們最强烈动人的形象在《黑桃皇后》伯爵夫人寢室那一場的管弦乐序奏中被出色地刻画出来．




它們仍旧由同一些嘈杂的、嗡嗡作响的低音来伴奏. 这整个通向再現部的乐段，在感覺和情緒的写实方面是很出色的. 不論弦乐器和木管乐器的切分音，或者法国号的切分八度音，都形容尽致地表达出內心的焦慮感覺、整个身体的战慄和心房的若断若續的跳动. 当然，这里并不是完全沒有隱喻性的，但它却很簡朴、很真实.

在柴科夫斯基的音乐里有一个法国号切分节奏的先例很可以說明問題. 这就是在歌剧«瑪捷帕»中的瑪丽亚和她母亲的那一場戏里面的相似的节奏(表現焦慮心情的增长)，在那場戏里，母亲把处死柯楚貝的消息告訴瑪丽亚（見普希金的长詩«波尔塔瓦»——譯者注）. 我們将会看到，类似的节奏在第六交响曲末乐章中也起着重大的作用. ❶

再現部的开头在切分的法国号声衬托下出現. 于是，随着再現部的主部逐漸定型化，❷ 这些焦慮不安的跳动音調就变成严峻的、响亮的号声(又重新具有第六交响曲各种形象的极为灵活和互相浸透的性质).
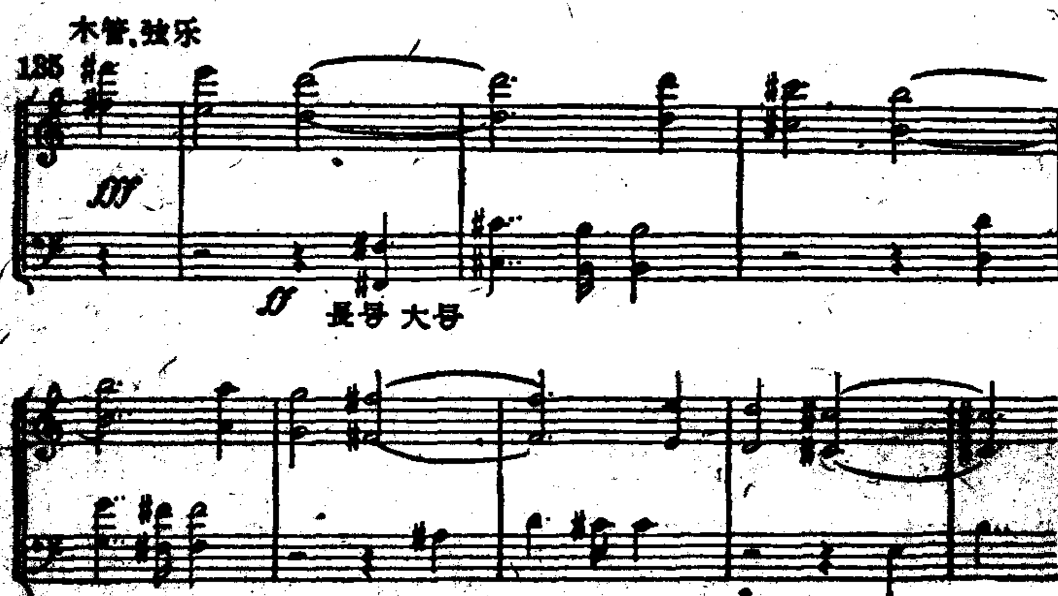
在再現部里，主部的陈述具有更大的規模(尤其是借助于互相对答的"独白性的对白")，再現部使音乐变成絕望的哀哭声，它們彷佛在痙攣状态中被同一些从法国号八度的跳动音調中产生出来的切分号声所打断.

---

❶ 在音乐作品中也有过自然主义地运用类似的焦慮节奏的尝試，我們可以举出在理查·斯特劳斯的音詩«死与覺醒»中对垂死的人的狂烈冲动的音的刻画.

❷ 象在交响曲开头一样，出自心的深处的情緒又重新增长.

于是在这里，在定音鼓的喁喁細語、低音提琴的震音(属音持續音)和管乐器的响亮的和弦衬托下，出現了一个眞摯无比的、人格分裂的"我"底抒情对白——絕望地呻吟着的"我"和号召自己勇敢地迎接命运的"我"：❶




这段音乐的极其深切的哀愁，似乎可以用一首音調很相近的浪漫曲(作品第73号浪漫套曲的最后一首，据德·米·拉特格烏玆的詞写成)《象从前一样孤寂》的歌詞来解釋.

熱烈而悲哀的感情底終結是用持續的b小調下属变和弦的咆哮来表达的，这些变和弦和低音部的属和弦互相碰击着．現在，一切都在属和弦上沉寂下来了．心灵在忧慮和哀号中，在和自己的軟弱进行斗爭的过程中，已經弄得疲乏不堪了．接着就是休止.

后来，低音弦乐器的震抖的音調使人預感到一种新的东西．副

---

❶ 这个地方往往被乐队指揮处理得不恰当(銅管乐器淹沒了木管乐器和弦乐器如歌的曲調綫)．有些人試圖擺脫困难，把小号加一木管乐器和弦乐器的下行曲調綫上，这就完全歪曲了音色的构思，相反地，应当适度地运用长号和大号的号音力量，这样就着重表現出它們的作用，不是作为外在的命运的压力，而是作为內在的意識的矛盾.

部的明朗的幻影又重新出現了(現在是在B大調上). 柴科夫斯基为它的这次反复找到了一些新的音調因素, 它們使这个主题显得比在呈示部中更富于表現力和更加惹人喜爱. 它起初是由小提琴和长笛奏出来的(长笛的音色使音响显得尖銳而嘹亮). 这次急速上行(例129)在力度上和音調上都加强了(它們变成变化音阶的旋律);但背景的变化还更重要. 中提琴和大提琴的顫抖的震音(仿佛是从前經历过的那些极其激动的情緒底反响)、双簧管、单簧管和大管的衬腔,都从下面向上进行, 迎接下行的主题(柴科夫斯基所喜爱的浮雕般的复調手法!). 这又重新是一种在統一的抒情情緒內部的富有特色的对比、又重新是情緒的內在复杂性的表現. 副部現在奏得更加紧張和激动. 然后,它从容不迫地, 仿佛力图延长这美好的、即将逝去的一瞬間的美妙情調,就在一陣陣叹息和怨訴当中消逝. 单簧管又重新唱出主题. 它仿佛远远地、远远地回到那一去不复返的往昔中. 現在已經表明了副部是一个回忆的主题了. 定音鼓的沙沙声还勉强听得見——这是內心的风暴的最后一次回声.

最后則是一种深刻的心理描写——結尾部 Andante mosso——寂靜的、安宁的、在自己冷淡的撫爱中显得几乎是毫无生气的进行曲, 它在均匀地漸漸沉寂下来的鼓声(弦乐器断奏的步伐声)衬托下出現. 这个乐章就这样結束在毫无乐趣地明朗起来的B大調上. 音乐的平稳而机械的节奏仿佛在撫慰那飽受折磨的心灵,使它平服下来,但却沒有把它治愈.

在回顧一下第六交响曲第一乐章各种音乐形象的形成和发展过程时,不能不得出这样的結論: 在这里独特地反映了«生活»交响曲的宏大的构思(見上文)底某些要素. 在它里面显然存在着两种

对比性的生活景象——过去的迷人的幻影和現在的艰巨斗爭与无限的忧愁．美好的回忆和丑恶的“現在”对立着．因而也就构成了下述的生活观念：从青春时代的希望轉为成年和老年时代的失望和悲哀❶．但是，我們也看到，这个观念并不是“从旁边”，而是作为直接的抒情体驗，作为对过去的回顧表达出来的．結局就是結尾部 Andante mosso 的平服下来的情緒，它的合唱风味不是宗教性的，和圣詩音調相距甚远的，这一点就再一次証明了柴科夫斯基后期的道德与美学結論富于人道主义；柴科夫斯基和任何教条都是格格不入的．

第六交响曲第一乐章的形式极有代表性．这个乐章以自己一系列的特点(呈示部中副部的三段体性質、再現部逐漸地、“难于覺察地”到来以及这个乐章的一些新的主题因素)向傳統的規則大胆地挑战．但是，柴科夫斯基在違反这些或那些傳統公式的同时，却沒有破坏(相反地却肯定了)要求有明晰的邏輯結构的古典奏鳴曲式的基本原則．第六交响曲第一乐章的形式极其灵活，同时又极其明确．它很易于整个地掌握和理解，因为它形象鮮明，它的各个組成因素都十分明确，而这些因素的发展又富于目的性．在这里，形式整个地是富于含蓄的，而內容的特点又是各种基本意念都表現得十分簡洁而明晰．
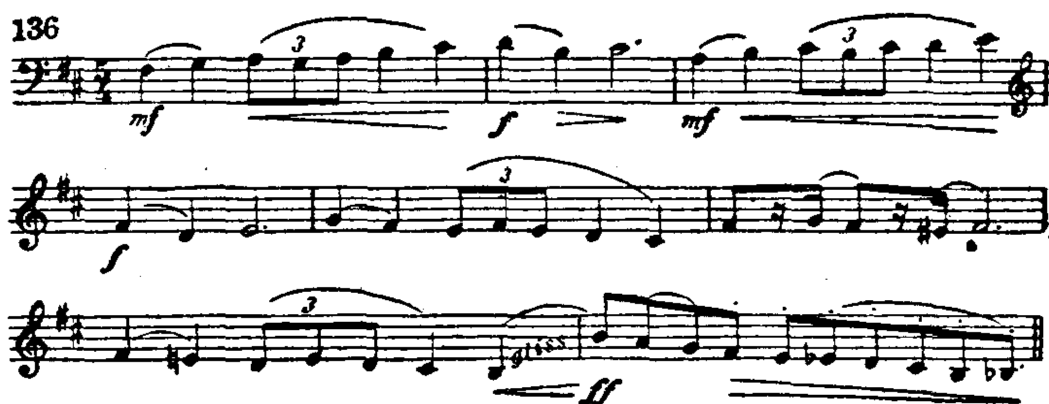
可以在某种程度上把交响曲第一乐章説成是一部完整的作品，因为它包含着开端、发展和結尾．但作者却有意把这个完整的乐章弄得过分簡洁，以便紧紧地吸引住听者的注意力．它只是一

❶ 我們回想起列・尼・托尔斯泰的中篇小說«伊凡・伊里奇之死»(1866)第九章；柴科夫斯基很重視这部中篇小說．

般地解决了所发生的問題．而听众也将会不由自主地期待那些在他們面前疾馳而过的形象底扩展和深化．

在交响曲的第二乐章(Allegro con grazia〔优美的快板〕，D大調)我們又遇到了在柴科夫斯基以前的作品中早就熟悉的、詩意的舞会和舞蹈的形象范疇．
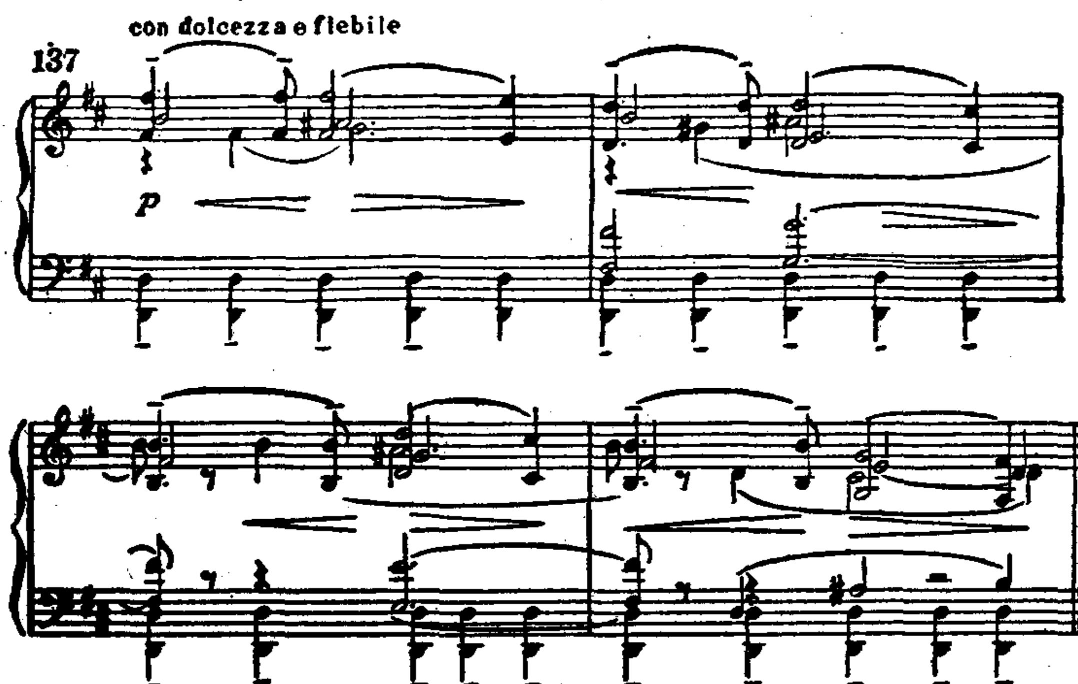
第一主題是一首独特的五拍子圓舞曲，它的曲調一开始就由大提琴如歌的、眞摯的音色陈述出來：




它包含着这种音調范疇通常都有的那种表面上很柔美的“談話”音調；这些音調带有柔和、优美的(有时是嬌媚的甚至是有点任性的)音乐“話語”．活跃、輕盈的背景使这些音調具有一种愉快、喧鬧、有点激动的生活气息．圓舞曲一頁一頁地、彷佛是无忧无虑地流瀉着．我們說“彷佛是”，这是因为当我們留心地听过第一主題之后，就会在这里覺察到(那怕是在轉为 b 小調的时候)一些令人断腸的哀愁的音响．

这种哀愁起初只是稍为出現了一下，而且多次地消失在优美瑰丽的舞蹈音型的光辉中．但在 Allegro 的中段，我們就突然地、完全是意外地离开了詩意的舞会音乐，而进入到这部交响曲的主人公底心灵中 他那种无穷无尽的忧愁正在极为激动地、虽然也

是含蓄地鳴响着．你立刻就会感到，他不可能得到愉快，不可能分享欢乐．在交响曲第二乐章这个誠摯得惊人的主题中：




叹息、静静的怨訴和呻吟（由第一小提琴、大提琴和长笛奏出的旋律）的表現力，是以那些經常增强和减弱的富于力度变化的重音、不稳定的和声衬腔以及均匀的、仿佛是滴落着的低音部四分音符（定音鼓、大管、低音弦乐器）着重表現出来的．构思的內容很明显．这又重新是对过去的甜蜜和痛苦的回忆；这是感到一个失望的、飽經忧患的心灵和舞会底詩意的欢乐不相协調．一陣陣抑制着的呻吟声，有时到来，有时又离去，——仿佛是一个深感悲痛的人害怕破坏别人內心的平静．后来，柴科夫斯基又以卓越的技巧和細致的手法体現出感情、体驗和情緒的一个新动向．圓舞曲的主題开始滲进怨訴的音調中，并且很快就以嬌媚而生动的舞蹈形象来掩盖了它們．但內心的忧伤是不能磨灭的．它在乐章的結尾又重新出現．

这时候，舞蹈的音型消失了，終止段收束了．优美的幻影消逝

了，仿佛周圍的一切都暗黑下来．一連串合唱风的下行和弦（木管乐器，然后是銅管乐器）和弦乐器的四分音符上行級进互相对立着．第二主題的叹息和哀求音調在大提琴、木管乐器和法国号那里最后几次喑哑地互相对答，但却充滿无法形容的、动人的、温柔悲伤的魅力．❶ 在舞蹈音型两次反复（舞会的回声！）之后，一切都沉寂下去．把这首五拍子圓舞曲和第五交响曲中的圓舞曲比較一下，是很可以說明問題的．在那里，命运主題躲在舞蹈形象的背后，只是在結尾之前才勉强出現了一下．在这里，忧愁是温柔的，但却坚决地制止着輕快的舞蹈形象的飞翔，而且在結尾时又重新頑强地显示出自己的存在．

交响曲的**第三乐章**（Allegro molto vivace〔极急的快板〕，G大調）引起了各种不同的闡釋．伊·格列包夫（包·弗·阿薩菲耶夫）的評价我們已經引述过了．現在我們再引述他关于这个乐章的一些言論来补充那种評价．伊·格列包夫認为这个乐章是“整部交响曲的力度紧張的中心——仿佛是一次‘夜間檢閱’；在这种檢閱中，各种神秘的精灵底‘暗影-主題’胜利地云集”．❷ 伊·格列包夫对柴科夫斯基音乐中的不祥的幻想形象有精确的观察，他用自己的观察所得来解釋这个乐章（虽然絕不止用来解釋这个乐章）：“……柴科夫斯基有时在自己的音乐里創造出一些怪誕的形象，这些形象并不具备他所特有的、旋律明朗的性質，它們是从各种音色的对比中出現的音响；它們在悉悉沙沙地作声，有趣地扮着鬼臉，走来走去，显得五光十色；看看快要消失了，但突然又呻吟、嗥叫和

---

❶ 这是典型的用变奏重复的方法来求得的音調效果的积蓄手法．

❷ 伊·格列包夫．《彼·伊·柴科夫斯基》，1922年彼得堡版，48頁．

旋轉起来，象在慌乱的輪舞中的普希金的惡魔……”.❶ 据伊·格列包夫說：“第六交响曲第三乐章充滿了这些脾气古怪的生灵（按照音乐的紧張气氛来判断，对于柴科夫斯基来說，它們現在已經是生灵了！）．它們有时是一些靜靜的、宛轉的細語声，有时却变成一种由节奏威严的命令全副武裝起来的惡毒的突击．以前用来描写它們的所有因素，在这里（时而在狡猾的，带着戏弄色彩的狡猾的規避中；时而在驕傲的自我表現中）仿佛被夸大了、紧張化了”.❷

伊·格列包夫对第六交响曲第三乐章作出概括的結論說：“这是邪惡势力的飞翔，或者是一种妖术：仿佛出現了某人和死神訂婚的行列！对于一个有意无意地陷入魔陣之內的人，一切出路都断絕了”.❸

对于包·弗·阿薩菲耶夫这种十分深入确切的观察，不能不予以应有的評价；他捉摸到并且刻画出了柴科夫斯基音乐中的邪惡不祥的幻想形象的一些非常重要的方面．可是，我們已經說过，包·弗·阿薩菲耶夫对第六交响曲的諧謔进行曲乐章的解釋，失之于做作和片面．把这个乐章的內容归入惡魔的、地獄的幻想之列是不合理的．

过去有不少人試图用完全不同的形象意义来解釋諧謔进行曲——認为它肯定了乐观主义的甚至是英雄主义的原則.❹ 看起

❶ 伊·格列包夫．«彼·伊·柴科夫斯基»，1922年彼得堡版．73頁．我們在上文已引述了伊·格列包夫的一种类似的言論．他深入透徹地把柴科夫斯基的幻想形象同果戈里和陀斯托也夫斯基的作品中的彼得堡的幻想形象加以对照．

❷ 伊·格列包夫．«柴科夫斯基的器乐創作»，29頁．

❸ 同书，31頁．

❹ 不久以前出版的格·波里亚諾夫斯基的小册子«彼·伊·柴科夫斯基»，（1954年莫斯科版，30頁）．也抱有这类观点，可以为例．

来，伊·亚·雷日金在分析第六交响曲时，曾試图把这两种观点結合起来；他不否定諧謔乐章有着黑夜性的、幻想性的色彩，但又認为它的結局是“英雄主义的进行曲”，体現了伊卡尔飞向太阳的形象.❶

我們还要指出，由于对第六交响曲第三乐章（連同对交响曲的末乐章）看法不同，也就相应地产生了对这两个乐章的不同的指揮解釋，有些指揮家强調了末乐章的悲剧性和悲慘的結局，就节制了第三乐章的力度規模；另一些指揮家則相反地加强了諧謔进行曲乐章的力度和响度，仿佛力图使它的“英雄气概”和末乐章最后的悲慘結局对照起来.

应当承認，伊·格列包夫的見解尽管带有片面性和一些浪漫主义的夸大之处，但他仍然是对的，他沒有对諧謔进行曲乐章作出英雄主义的解釋. 柴科夫斯基以前的一系列基本交响乐观念底本質，都說明了英雄主义的解釋是錯誤的. 分析一下它們，就不难理解第六交响曲第三乐章的音調內容和功能作用.

这种音乐和亲切的、詩意的圓舞曲范疇不同，表現出“广大生活”的喧响、杂乱、迅速变幻和兴高彩烈的步态；这种生活使柴科夫斯基向往，但又由于它的粗俗，由于它的各种不穩定的对比而使他感到厌恶；这种生活是他永远也不能完全适应的.❷

我們認为謝·亚·納德松的短詩《生活》(1886)确切地表現出

❶ 見《苏联音乐》，1946年2-3月号，98-100頁.

❷ 尤其可以說明問題的是柴科夫斯基关于荣誉的言論（《柴科夫斯基与梅克夫人通信集》，卷2，397-398頁），他想望过荣誉（以便获得更多对自己有好感的听众），但又害怕它（把它看成是温暖的个人生活的障碍）. 光荣的結局（我們那怕是回想一下弗·李斯特的《塔索》）对于柴科夫斯基的艺术是从根本上格格不入的.

生活矛盾的五光十色的状态；这种生活現象使柴科夫斯基感到沮丧．現在让我們来引述一下这首詩的最初和最后(最有概括性的)几句：

每一瞬間生活都在改变着自己怪僻的面貌，
象小孩一样任性，又象烟雾一样虚幻；
到处都在焦虑不安中沸騰，
偉大的事物混同着渺小可笑的事物．
…………………………………………
它时而全是悲伤，时而全是誘惑，
它时而充滿光輝，时而充滿恥辱和黑暗；
生活是天使长又是醉醺醺的酒神女祭师，
生活是海洋又是狹窄的牢籠！

在第六交响曲中，柴科夫斯基把在前几部交响曲中与末乐章相关联的那个形象-音調范疇放在末乐章之前的乐章里，并相应地大大改变了这个音調范疇的意义．

在以前的末乐章中，不管怎样，通常总有一个投身到生活洪流中去并和它一道奔流的愿望，虽然这个愿望的性質和內容逐漸改变着。

第一交响曲末乐章的胜利的鐘声是天眞的；第二交响曲的节庆风味的末乐章乐观愉快地把喜剧性和戏剧性的因素結合起来；第三交响曲的末乐章由于有着官样文章式的华丽风格，因而显得較重形式．

在第四交响曲的末乐章中，"我"和"全体"的矛盾很巨大，但在这里，柴科夫斯基却力图和民間的自发力量結合起来，象和一种极为亲切而又能深刻理解的力量結合一样．

在第五交响曲的末乐章中，柴科夫斯基已經不可能找到这种紧密結合的途徑，因为俄国的現实生活本身已經大大地改变了．周

圍散播着一些新的音調，作曲家异常敏銳的听覺覺察到它們，但还不能掌握它們．失掉坚实的音調基础，就使作曲家把末乐章的問題当作加强个人意志的問題来处理．

在第六交响曲中，連这样的处理也不可能了．它的末乐章是和生活分离的悲痛．不錯，对广大生活这个范疇的兴趣、对人民（以及各民族）生活的兴趣还沒有消失，但它却丧失了自己的热情和具体性，变成静观性的、抽象的了．

第六交响曲第三乐章反映出来的正是这种心情．

这是各种五色繽紛、灿烂鮮明的[1]、但显然是外在的形象底閃爍．在这里已徹底地疏远了作为个人的、抒情的基础的"我"，虽然也保留了它当作各种观感活动的尺度和因素．因而交响曲的第三乐章就是非个人的，而且在这一点上，第三乐章仿佛脫离了其余各个乐章的总流．但它仍然是抒情的，因为在它里面，各种形象的活动（它們的到来、离去、減弱、出現和消失）是受个人的各种感受和想象的情緒因素所推动的．这又再一次巧妙地表現出那种二重性（它对柴科夫斯基的整个音乐来說是十分典型的）．各种形象的集結、出沒、任意涌現和飞逝，归根到底就会使人考虑到，这究竟是什么？現实还是幻想？眞的音还是想象出来的音底紋彩？可是，这样就显然（而且也必然会）符合于柴科夫斯基的构思．从外在的动力，从現实的音变成回忆和想象的音．

把柴科夫斯基第六交响曲第三乐章和典型的"单方面性"的作品（如亚·波·包罗丁的交响音画«在中亚細亚»）比較一下，就足

---

[1] 順便提一下（見上文），柴科夫斯基自己在第三乐章进行曲的一張草稿中把它称为"兴高彩烈一类"的进行曲．

以理解前者的“二重性”．包罗丁当然也有个人的“諦听点（точка слушания）”——駝旅的走近和去远．但在这里，一切都从属于現实感受的各种規律，而且这个点是有意使它不移动的．

在柴科夫斯基那里，“現实”常常和“梦境”交織起来，因而形象的更替虽然（正如在任何音乐中）也完全是由現实的音响所推动的，但却变得如此随意、灵活，如此变幻莫測．順便提一下，在第六交响曲中，正是諧謔进行曲的这种二重性造成了演奏它时的特殊困难——稍为弄錯了色調的对比关系（这是許多指揮家常犯的錯誤），怪誕情調就会丧失，留下的只是喧鬧的、浮淺的、富丽堂皇的情調．

第三乐章的音調組合不十分丰富，因为多式多样的变奏原则在这里起着特别重大的作用．第一个命题是生气勃勃、杂彩紛陈的、时而神秘、时而又令人討厌的“尖銳短促的呼嘯”：

188 小提琴 I 分奏

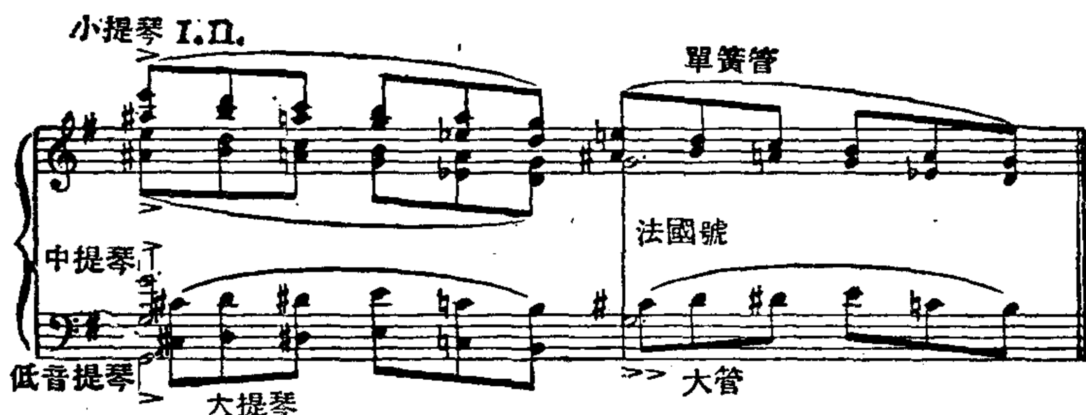
*p*

中提琴 分奏

長笛

單簧管 — 双簧管

大管
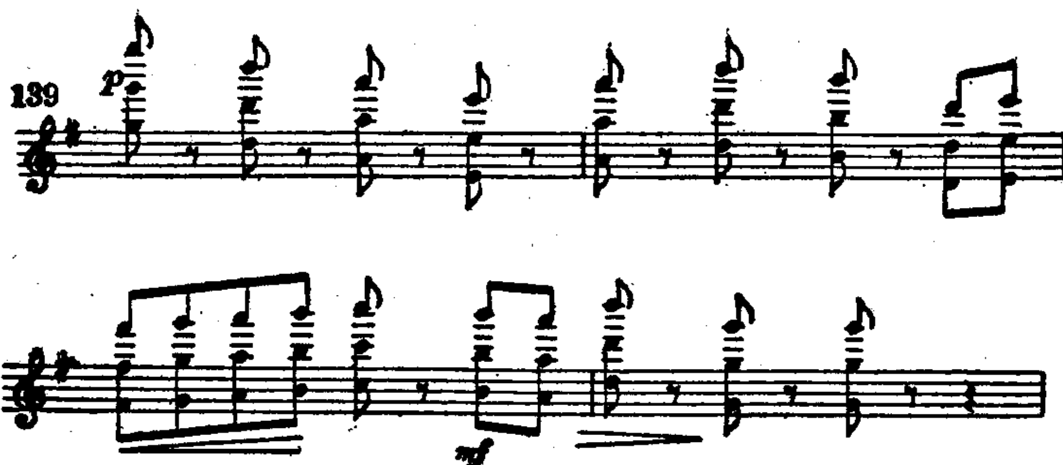



它的形象功能近似第四交响曲諧謔乐章中的著名的撥奏段. 我們記得柴科夫斯基曾經談到这个乐章, 說它"幷不表达一定的感覺. 这是一些任意发展的裝飾乐句、一些在想象中疾馳而过的不可捉摸的形象……". 我們发現第六交响曲中也有某种类似的因素.❶
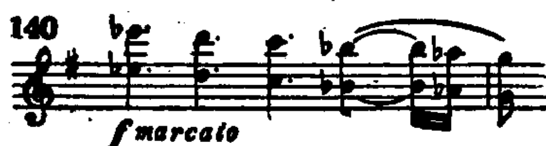
但在第九小节上, 第二个命題——进行曲的开端就已經呈現出来了. 第三乐章的整个形式实質上都是在下述两个因素底活跃的相互作用当中构成的: 自发的、尖嘯着、喧鬧着的因素和节奏威严的因素. 其中第一个是神秘莫測的混沌状态. 而在第二个因素中, 柴科夫斯基所有"牵强的凱旋风味的"进行曲主題底风格特征就表現得很鮮明了. 柴科夫斯基在这里选擇殘酷的、粗暴的、有时是"老爷式地"冷酷无情的、有时又是大叫大喊、野蛮无礼的音調, 仿佛完全是故意的! 小提琴、长笛、短笛的"預早的"进行和它那种雄赳赳的呼嘯声如下:

---

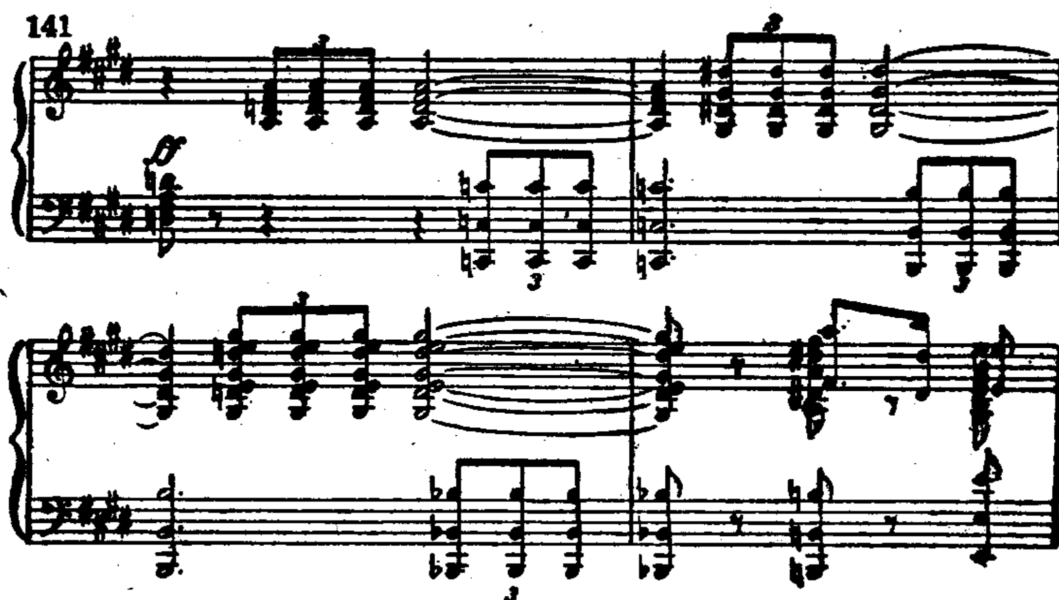
❶ 从形式观点看来, 这是塔兰台拉舞曲($\frac{6}{8}$拍子的动作十分急速的意大利民間舞——譯者注)——象阿·阿尔什万格所正确地指出的那样(見阿·阿尔什万格《彼·伊·柴科夫斯基》, 1946 年莫斯科-列宁格勒版, 14 頁). 但音乐幷沒有塔兰台拉舞曲的风格特征.
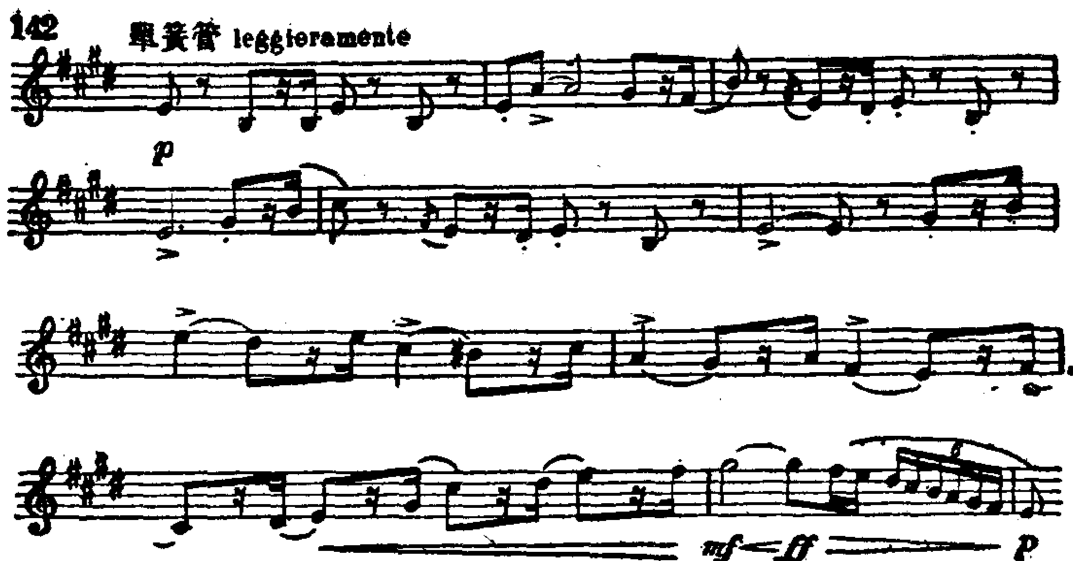



（順便提一下，这个音調的进行是很現实的，它不容許从幻想方面来解释！）另一个极为直綫化的、仿佛是斬釘截鉄般的短乐句如下：




“公式化的”、华丽的号声三連音如下：




特别是，进行曲的正主題是这样的：




我們已經說过，从第三乐章第九小节起，它的幼芽就出現了．这个主題的各种音調选擇得极为确切．四度进行、頑强而机械的、斬釘截鉄般的节奏、“好汉般的”上升和急馳——这一切都使主題的音調面貌具有机械死板的、虽然也是非常有力和坚毅的特性．“洋娃娃情調”和严峻雄偉的情調結合起来．管弦乐伴奏的粗獷效果加深了这种印象．进行曲的主題在力度上和音色上多式多样地变化着、分散开又結合起来，但它几乎毫无发展，竟达到糾纏不休的地步．❶ 这个情况是很可以說明問題的，因为柴科夫斯基总是善于而且也喜欢使他的抒情主題具有补充并加深原来的形象的、奇妙的、新的音調变化和轉折以及微小的发展．

但我們回想到，在柴科夫斯基較前的交响曲里面，这类进行曲主題也沒有得到发展（虽然它們幷不象这里一样被着重地机械化

❶ 順便指出，进行曲主題的点状音調組同前一乐章圓舞曲主題的点状音調組有密切关系（見例 136 第 6 小节）．由于这部交响曲的第二乐章是在第三乐章之后創作的（見上文），因而就可以設想：作曲家有意把进行曲某些节奏的“先驅”轉移到圓舞曲上．第三乐章的曲式整个来說近于沒有展开部的奏鳴曲式，它的特点是篇幅宏大但是发展得很小．

了). 我們所看到的現象是合乎規律的;对于柴科夫斯基来說,“广大生活”这个范疇总是某种强大的但却是不可分割的东西,某种雄偉严峻的司芬克斯(獅身人面象,意卽永恒的謎——譯者注).

无可爭論地,感到它有压倒一切的力量,这种感覺在任何地方都沒有象在第六交响曲第三乐章的尾声那样表現得如此鮮明. 在这里仿佛有一道巨大的狂流在奔騰,它喧响得震耳欲聾,同时又冷酷无情.

随着乐队的收束性的几下轰响,仿佛从个人意識中什么也沒有留下来. 但它又重新出現在交响曲的最后一个乐章中,构成对諧謔乐章这种大叫大喊而又傲慢的风格的一种令人震惊的对比.

在末乐章中(Adagio lamentoso〔悲哀的柔板〕, b小調),伊·格列包夫看出了“安于”命运的情緒底胜利、“屈服于胜利者的意志”、“但是,卽使在死前的一瞬間,也仍然向生命致意(連斯基和阿芙乐拉).”[1] 他在另一处談到“注定的悲哀”、[2] 談到“命定地把自己交付給死神”、[3] 談到“徒然地試图抗拒正在降临的結局的灵魂已无能为力”.[4]

不能不同意伊·格列包夫的見解,它們正确地指出了第六交响曲末乐章的一些互相对立的方面. 在这个末乐章中,人的心灵又重新面对着自己. 它力求迎接最后一次思考、最后一次痛苦的感情、最后一次精神的集中、最后一次悲哀的欢乐——遺忘与死灭的欢乐. 一个如此致命地飽受生活磨折的人,从喧鬧的节日中消

---

[1] 伊·格列包夫.《彼·伊·柴科夫斯基》,1922年彼得堡版,17頁.
[2] 伊·格列包夫.《柴科夫斯基的器乐創作》,15頁.
[3] 同书,29頁.
[4] 同书,31頁.

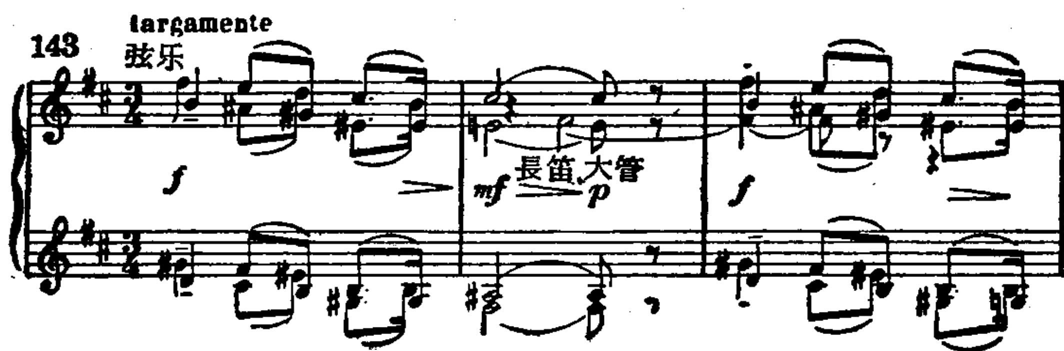
醒过来，并想在死神到来之前获得片刻安宁——他仿佛完全与世隔絶，仿佛体驗到他所經历过的一切，体驗到曾經使他感到激动的一切。

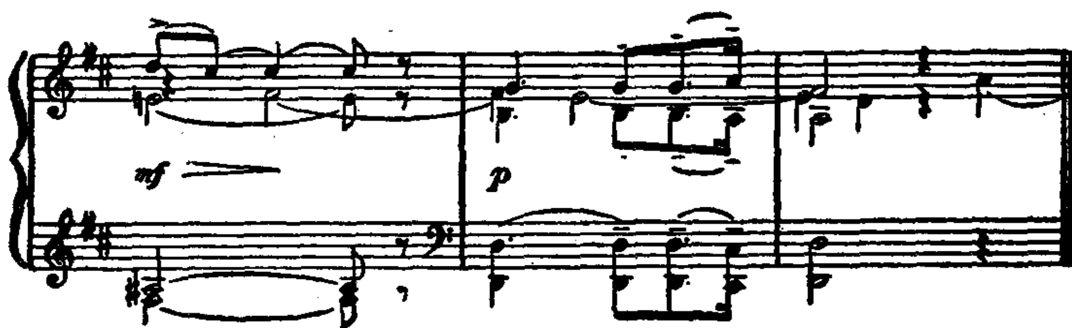
已經再沒有幻想了．和善良的人們的誠摯关系也断絕了．但內心的这种偉大而又寂寞的哀愁仍然浸透着生命的慄动．

而在这里，柴科夫斯基就天才地构成了并集中了一些形象——这些形象是經过他长时間地孕育出来、构思出来的，并且在《曼弗列德》中第一次体現出这些形象．柴科夫斯基在他这部最后的，就簡洁性来說是最富于表現力的交响曲底末乐章中，表現出了最高度的創造性——在这里仿佛汇集了他經年創作出来的最富于特色的音調，但这些音調却带有后期的痛楚的心灵創伤底不可磨灭的痕迹．

柴科夫斯基在他的信中不止一次地說过，以慢乐章，以"最沉緩的柔板"来結束交响曲，这种构思是很独特的；他說得很对．虽然不能把第六交响曲緩慢的末乐章說成是史无前例的；❶但它却无疑地十分富于独創性，它是和傳統不一致的．在这里，也就再一次表現出整部第六交响曲所特有的一种傾向，亦即使形式严格地、无条件地服从內容的要求．
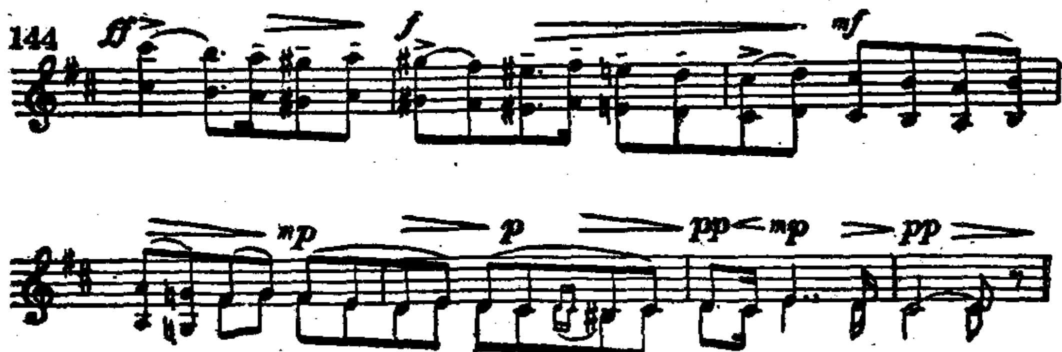
第一主題：






巳經是集中音調表現力的杰出范例．在它里面，抒情的下降和各种叹息音調、二度延留音以及表現力惊人的、极不穩定的和声进行（几个不同的七和弦）結合起来．最后，配器也恰如其分．柴科夫斯基在运用弦乐器时，似乎遵循着米·伊·格林卡的遺訓（見他的《配器法笔記》），使弦乐器一直彼此交織起来，这就使音响具有一种独特的顫慄性和內在的灵活性．

随后的木管乐器（在短促的上升之后）的下行曲調綫：




是各种哀求音調的模进积累底一个卓越的新范例，这些音調在呼气中漸漸減弱和消失（統一的节奏波浪也很有特色，它越出了小节的范圍！）．稍后一点（在原来的悲叹音調反复之后）在大管那十分富于表現力的、严峻悲哀的下行曲調綫中也有着类似的情况．

后来法国号奏出震顫着的八度固定音型，它和第一乐章中相

[1] 我們还想起伊·海頓的《別离交响曲》．稍后一些，弗·舒伯特沒有写（显然是故意的）他的 b 小調交响曲的末乐章，使交响曲在原則上是"未完成的"，亦即用慢乐章来結束．

应的音型(例134) 很相似. 这又是用現实主义的手法刻画出悲哀的激动和心灵的战慄的跳动.[1] 在这种跳动的衬托下出現了末乐章的第二主题(D大調)，在它里面，正如在第一主题中，有两个因素很特出：各种富于特色的叹息和哀求的音調、衬腔綫的自由进行、异乎寻常的和声曲調化手法，这种和声充滿了和弦內部的复調灵活性：

145

小提琴 I
中提琴
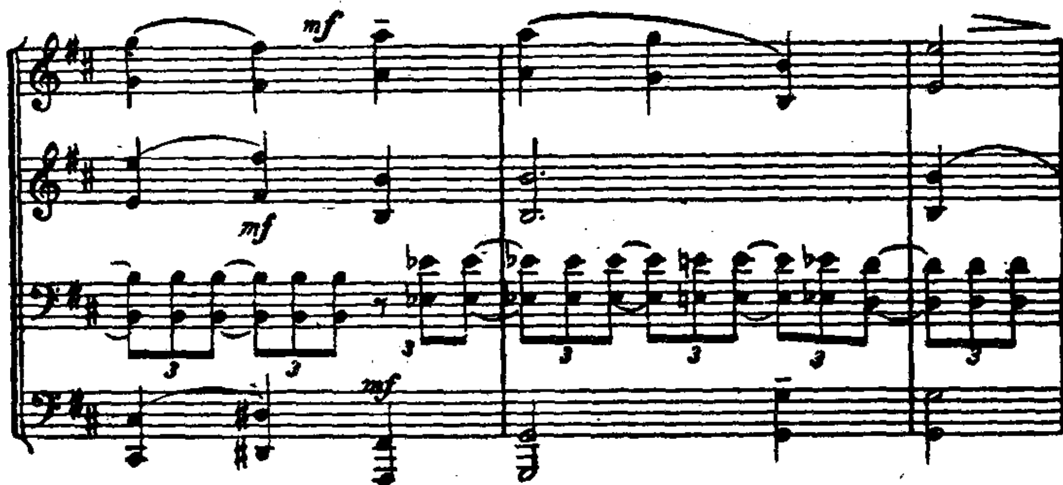
單簧管
大管

法國號

低音弦乐

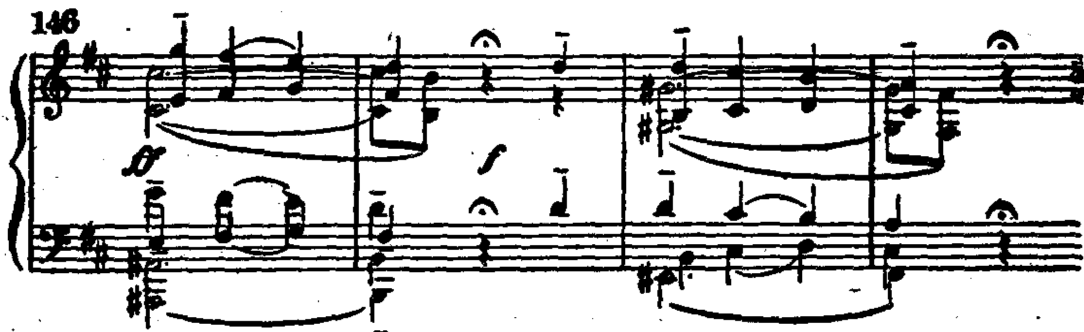
pp con espress. cresc.

[1] 我們在根据德·米·拉特格烏茲的詞写成的浪漫曲《我曾經和你坐在一起》(作品第73号之一，1893)中发現这些切分音的文字"密碼"之一，在那里，切分的八度三連音配合着这样的歌詞："而現在，在这些日子里，我又象从前一样独自一个人，再也不对未來寄托什么希望了"。




但第二主题的情緒实质却和第一主题不同：痛苦的激动和短促的音浪让位給容忍的、寬广的音之泛滥．同时，这个主题在强有力地成长着，由增强着的跳动音調来伴奏（这些跳动音調起初轉由木管乐器奏出，后来管乐和低音提琴这两組乐器都奏着它們）．在高潮上，弦乐器热情的咏唱和这些焦虑不安的跳动产生剧烈的对照．然后就是急速的級进和全奏的一击．

在往后的片断中出現了一个非常鲜明的、短促的、呻吟啜泣的音調：
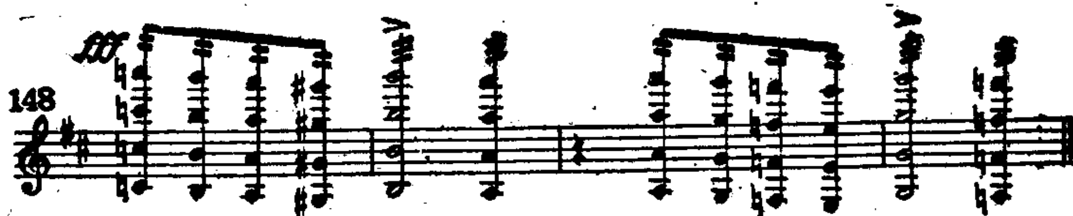



然后是第一主题的再現，在它里面（正如在这部交响曲第一乐章副部的再現段一样），音阶向音調高峰的半音級进加强了音乐的表現力：❶
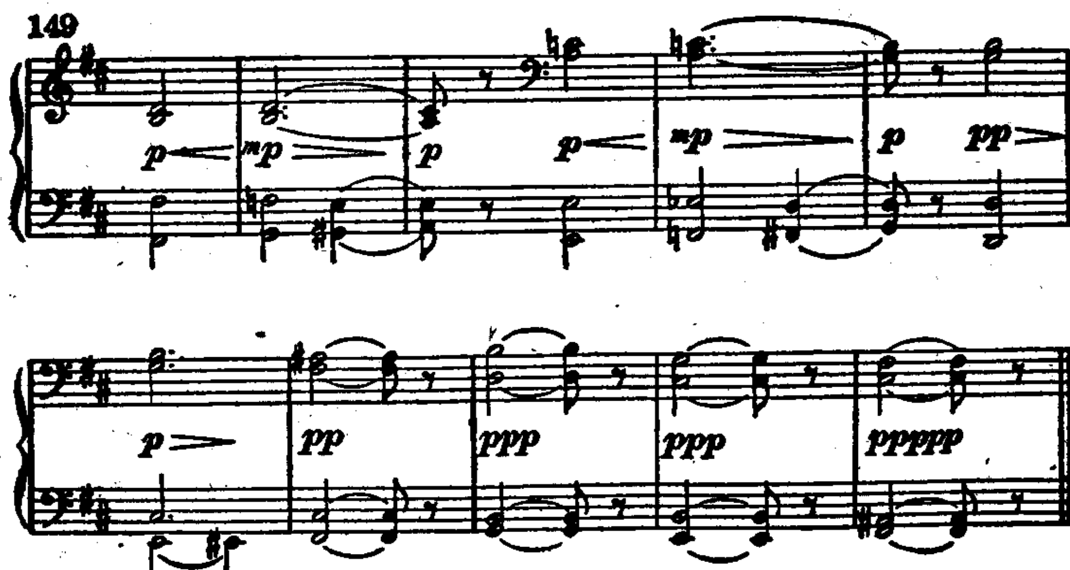
❶ 現在弦乐器已經不再交織起来（任务是表現力量，而不是表現战慄状态！）．




末乐章随后的发展加强了下述这些原有的音調因素：例如弦乐器的乐句：




（在定音鼓和低音提琴的震音以及管乐器的衬腔的衬托下）积蓄着长吁短叹的音調，而末乐章开头的主题底最后一次反复，则极力加强着啜泣的音調和喑哑的呻吟哀哭的音調（現在奏出这个主題的有弦乐器，也有全部木管乐器，而定音鼓的細語和响亮的法国号收束性的重音則加强了戏剧性）．然后就輕輕地敲了一下鑼（情节发展的一个决定性的轉折点），奏出长号和大号的短促的合奏片断：




它类似第一乐章中那个安魂的禱告片断。

最后一点精力在悲哀絕望的热潮中，在无法安慰的痛哭中耗尽了．現在，即使从第二主題中，也只是留下了下行的歌腔．它們(在b小調上)奏得越来越寂靜，由仅仅听得見的低音提琴的跳动音調衬托着，❶并最后在大提琴低音区的深处完全沉寂下来．这个由交响曲最初一些小节开始的、富于表現力的发展就此完結了、收束了．从困倦的心灵深处的死寂，通过一切热情、追求和幻想的波折，最后归于永恒的死灭．

不管第六交响曲总的說来显得怎样出类拔萃，但它的末乐章确实是柴科夫斯基的如歌的和說話般的表現风格的一个特别輝煌的成就．末乐章整个来說极为現实地、极富于艺术性地、諧和而又极有分寸地反映出各种人声的音調．在这里，一切都在“說話”，而且說得非常眞实．❷同时，音調的多方面性获得了高度的发展；和声象旋律一样分解成为各种抒情的复調进行（用复調“垂直地”积蓄各种音調，是一种类似用模进“水平地”积蓄各种音調的手法），这种手法也获得了最高度的发展．最后，第六交响曲是形式的一个輝煌成就，它的特点是发展得非常平稳，同时又异常簡洁．❸因此第六交响曲就不仅从它的思想內容体現了柴科夫斯基的一个特定的創作阶段，而且也是作曲家的整个富于表現力的思維体系多年来的发展的一个总結．

---

❶ 与这个結尾相类似的情况見浪漫曲《夜》(作品第73号之二)，在其中表現出相似的深刻惆悵的心情．

❷ 順便說一說，关于在第六交响曲总譜上作者的力度和速度变化的指示（亦卽关于加强——减弱和加速——减慢的指示）可以写成一本专門的論著．以前柴科夫斯基在任何地方都不曾使生动的顫抖般的演奏起过这样大的作用．

❸ 从形式上看，它近于沒有展开部的奏鳴曲式．

我們再重复説一遍，这当然并不是説，第六交响曲的音乐在一切方面都凌駕于柴科夫斯基以前各部交响曲的音乐之上，这个总結沒有穷极也沒有掩盖了整体. 不仅如此，第六交响曲以它的完美而又灵活的形式超越了柴科夫斯基其余各部交响曲，但在內容的某些很重要的傾向上却不如它們.

必遭毁灭的阴暗因素占着主导地位，这就使第六交响曲成为比較片面的作品. 它的音乐色調的丰富已达极点，但它所囊括的生活現象的范圍本身，却比以前各部交响曲的范圍狹窄. 例如，第六交响曲沒有民歌音調，而这种音調在第二和第四交响曲（部分地在第五交响曲中）却起了很重要的作用. 第六交响曲的音調基础属于浪漫曲歌調和浪漫曲风的旋律性宣叙調領域，这就説明了在第六交响曲中占絕对的主导地位的是这一类的抒情风格（至于説到諧謔进行曲乐章，那它是突破了这个范圍的，它的特点就是音調的“机械性”）.

第六交响曲的极富于表現力的音乐，是一种現实主义的抒情音乐，但它沒有确定的时間与地点的特征；这些特征在較早的各部交响曲的音乐中則表現得明显多了.

民族性的外部特征，在第六交响曲中表現得比在第二甚或第四和第五交响曲中都微弱得多. 第六交响曲的音乐和大自然与风景的关系也极为隐晦.

第六交响曲各种音調的巨大概括性乃是它的无可怀疑的优点，然而也有着它的弱点，因为在第六交响曲里，这种概括是依靠抒情占絕对的主导地位产生出来的.

在这种意义上，第六交响曲是一个很有代表性的征兆. 仅仅从柴科夫斯基个人所經历的一些事实来解释它那些极有代表性的

特征，这是缺乏远見的．在这位偉大作曲家的最后一部交响曲的观念中，个人的因素起了很大的作用；但在这种个人因素里面，却气势雄渾地形成了俄罗斯交响音乐的一个派别的一些共同的傾向；在第六交响曲中已經出現了积累单方面的情緒的特征（尽管第六交响曲的情緒和色彩发展得太淋漓尽致了），它們預示着謝·瓦·拉赫瑪尼諾夫——柴科夫斯基的継承者当中最卓越、最有創造性的一个人——底抒情音乐的形成．

只有領会第六交响曲所具有的尖銳矛盾——情感极为深刻、构思明智而成熟，但思想却带有片面性——，才能理解第六交响曲．

# 結 束 語

关于柴科夫斯基的爭論，从前有过，今后还会有．但直到現在，广大听众在解决这种爭論的时候，总是站在作曲家方面的．这就一次又一次地証明听众对柴科夫斯基怀着强烈的爱，証明他的音乐是眞正必要的．

有一种見解，認为一切眞正必要的、眞正有价值的东西都不能有缺点，在各方面都应当是无可非議的．我們不同意这种幼稚的見解．

我們不想把一切虛构出来的优点附加在柴科夫斯基的艺术上．它不近于英雄气概和史詩气魄；它并沒有以先进的革命思想来鼓舞人心；它并不是充滿了客观的人民性因素的．

但这些严重的缺点并沒有掩盖了柴科夫斯基的抒情音乐的巨大优点，这种音乐充滿了濃厚的人情味，充滿了深厚的爱与同情，充滿了人道、平等与正义的民主主义思想．柴科夫斯基的艺术是善良的（就这个詞最完滿的意义来說）艺术；这种艺术以它的全部形象歌頌着人們之間的眞摯、溫暖的关系．在这一点上，柴科夫斯基的抒情音乐底高尙的感染力是极其巨大的．

同时，柴科夫斯基善良的艺术又是优美的艺术，它肯定生活中、大自然中、人的心灵中的美好的东西．

对于柴科夫斯基来說，善与美是分不开的；在他看来，善与美的总和就是艺术性的最高标准．当然，这并非仅仅是柴科夫斯基一个人的美学素質，但却是他的最重要的美学素質之一．

柴科夫斯基的审美观的眞正民主性在于，他的音乐的善与美总是对許多人、对人群来說的善与美．柴科夫斯基經常从普通的、平凡的人們在內心感到温暖的时候、在人与人之間的愉快交往当中、在大自然令人舒暢的美妙意境中所提出的最普遍的要求出发．柴科夫斯基善于把日常的、平凡的东西提高到崇高与美的水平；他的极其偉大的功勛就在于此．

柴科夫斯基艺术中一切忧郁的、痛苦的、悲哀的和悲剧性的东西，也是从下述这种大家都能理解的認識出发的：世界上有許多邪恶，而通向幸福的道路是艰难的、荆棘滿途的．正是通过对这一点的認識和通过对这一点的尖銳的情緒表現，柴科夫斯基的音乐就和它所固有的不問政治的特性相反，起了社会性抗議的作用，起了号召爭取美好的明天的衷心呼吁的作用．

柴科夫斯基在政治上的局限性使他不能認清社会矛盾的本質，不能明确地把它們表現在艺术中．柴科夫斯基之所以珍貴，与其說因为他是斗爭着的一定社会力量的表达者和代表人物，不如說因为他是一个一般的人．柴科夫斯基特别向往的，不是那种把人們分别开来的东西（社会地位、气質、年龄的分歧），而是那种把人們結合起来，使他們互相平等的东西．由此就产生出作曲家对最淳朴最普遍的感情的眷恋——痛苦、爱情、欢乐、哀愁、焦慮，这些感情是一切人都在这种或那种程度上所具有的．

当然，由此也就产生出柴科夫斯基音乐听覺的明确方針．这种听覺（主要是綜合的）自然是朝着与达尔戈梅斯基或穆索尔斯基

那种主要是分析的听觉完全不同的道路发展．由于柴科夫斯基这种对綜合的喜爱，他就不止一次地被称为“折衷主义者”．事实上，柴科夫斯基是一位天才的、深刻的革新者，不过他的革新并沒有表現在对未知的东西进行实驗性的探求上，而是表現在对最簡单而又最有力、最富于表現力的感染手段的探求上．如果把音乐比作說話，那就可以說，柴科夫斯基运用了許多他所能知道的言詞和話語，但却說得（在他所选擇的音乐方向的范圍內）比他的一切前人都令人信服得多，都要有力和鮮明得多．

柴科夫斯基各部交响曲中的人，正是“包罗万象的人”，一般的人；这种人是在他經历着最强烈的体驗时刻画出来的．于是就会有人問：在艺术中体現这种“包罗万象的”人和“包罗万象的”激情，在什么程度上是可能的呢？在絕对的程度上，这当然是不可能的（因为任何人都是历史性的）；在某种程度上，这就可能了．柴科夫斯基正是在这种“在某种程度上”获得了出色的成就．

为了要說明白这个美学問題，我們得指出柴科夫斯基三个典型的范疇的对照：1）情緒激动的、爱恋着的和正在受苦受难的人；2）人們之間的愉快亲切的交往的环境；3）令人向往而又令人畏惧的“寬广的生活”范疇，——这三个范疇的对照是由具体历史条件預先决定了的．但要知道，在这种对照中也按它自己的方式反映了一个“永恒的”問題，它属于道德哲学的范疇，即人的情感得不到满足、現实不符合于愿望、体驗与人本身的脆弱性等問題．❶因此，就不能把柴科夫斯基力求“包罗万象地”表現热情的意向仅仅看成是他的政治观点幼稚的表現，虽然这种幼稚当然也留下了它

❶ 路克列齐伊·卡尔（《論物的本性》）早就已經形容尽致地論述过这一切．

的烙印.

柴科夫斯基音乐的俄罗斯气派是一目了然的. 如果說强力集团活动家們及其同道有时沒有看出这一点，那只是因为他們对柴科夫斯基最性近的、覺得最可爱的那些俄罗斯音調有偏見. 柴科夫斯基卽使在体現外国的艺术題材时，也完全是按俄罗斯气派来解釋它們的. 他的罗密欧、朱丽叶、弗兰切斯卡、曼夫列德都表現出俄罗斯的热情、憧憬和苦恼. 在这种意义上，«弗兰切斯卡» 与«叶甫根尼·奥涅金»之間并沒有重大的差异.

但是，在認为柴科夫斯基的音乐到处都表現出俄罗斯风格的同时,如果忽略了这种音乐和其他民族音乐的广泛联系,就会更加不正确了. 柴科夫斯基是总結全欧洲音乐发展的整个时代的一位偉大的、世界規模的俄罗斯人. 抒情的、富于情緒感染力的音乐表現手段（这些表現手段是作曲家継承了舒伯特和肖邦至格里格和瓦格納的傳統、継承了柏辽兹和梅亚伯尔在威尔第、比捷和瑪斯涅的傳統而創造出来的），使柴科夫斯基成为一位最天才的、最令人惊异的交响乐作曲家，他并不是不去全面地运用他的先驅者的最丰富的經驗,而是由于运用了这种經驗,才成为一位无比独創的作曲家.

俄罗斯艺术(不仅音乐,而且还有整个艺术,主要是文学)培育出柴科夫斯基的創作中的某些特别惹人喜爱的品質——坦率和質朴、眞摯动人、沒有任何虛伪，以及面向一切人的十分自然的民主性. 在这种意义上,柴科夫斯基虽然不理解革命运动，但他(正如他坚定不移地反对“为艺术而艺术”一样)完全是一个六十年代的儿子.

把柴科夫斯基理解为抒情的現实主义作曲家和現实主义的抒

情作曲家，就能够深刻地領会他的音乐的心理性．情緒的活动和发展（表现为无数的情调变化）是最能吸引柴科夫斯基的創作注意力的东西．我們曾經不止一次地指出，現实性和抒情性的矛盾、客观內容和个人表現形式的矛盾，在柴科夫斯基那里鮮明地表現在音乐形象的“双重意义”上，其中对現实的音的感受是原动力，它不知不觉地轉化为回忆、想象；或者相反．心理活动和发展的现实性正是柴科夫斯基全部創作的基础．可能正因为如此，下面的情况就使柴科夫斯基的創作任务和“客观的”作曲家們的任务不同．

如果听众在認出描写对象之后高呼道：“这是海，这是森林，这是大街上的音响，这是农民的談話！多么正确！多么真实！”，那后一类（“客观的”）作曲家就会获得辉煌的胜利．柴科夫斯基的目标却不同．它从一个深感惊异的听者的話中表現出来：“我感受过这个，我体驗过这个！”．

显然，在第一种情况下，也存在着作曲家对于对象的个人見解（否則就不可能有任何創作——因为艺术家并非一个鏡头！）．另一方面，在第二种情况下，音乐也只有在体現現实的真实音响的基础上才能构成．

但在第一和第二种情况下，双方所着重的东西却不相同：在第一种情况下着重的是音乐的描写性方面，而在第二种情况下着重的則是音乐的表現性方面．

柴科夫斯基从来也沒有忽視音乐的描写性因素，但却着重于表現性的、富于人情味的因素，他把他的器乐的标題性主要是当作抒情的标題性．例如，柴科夫斯基各部交响曲的管弦乐，在表达寬广发展的“我”的范疇和最低限度的（隨着时光的流逝越来越小）“非我”的背景时，坚定不移地向扩展抒情因素的方面发展，終于在

第六交响曲中成为一个在情緒上异常灵活的机体，仿佛是巨人的声音.

柴科夫斯基音乐的抒情因素，在他的各个創作发展时期，都是任何形式主义的不可調和的敌人. 但是，象我們所看到的，柴科夫斯基并不是一下子就成功地駕馭了形式，因为他在害怕刻板公式的同时，也同样耽心会陷于卽兴性的无政府状态，而坚持不渝地探求形式与內容的协調，在这种协調状态下，最强烈的創作热情也会受到严整的結构邏輯所制約.

这种顧慮不論在細节上还是整体上都表現得很明显. 柴科夫斯基对創作的要求极为严格，他把自己各部交响曲的音乐主題，在沒有使它們在交响乐曲中成长和发展之前就加以修飾，这样一来，就使它們变得极其富于表現力，又极其明晰、洗鍊和簡洁. 柴科夫斯基經过长期探索之后，在第四交响曲中找到了表現尖銳冲突的交响乐剧的基础，但是，下述这种情况又使他感到不滿，卽这种剧作的赤裸裸的冲突使形式显得粗糙，使形式分裂成断片. 后来，柴科夫斯基就力求克服这个缺点，并在第六交响曲中使冲突的（卽使是尖銳地冲突的）“情节”发展得非常流利.

这样，柴科夫斯基就不仅使形式尽可能富有內容，也使內容尽可能在形式完美.

这种意图只是說明柴科夫斯基是一位明智的艺术家的例子之一. 另一个例子是，柴科夫斯基出色地使旋律中的說話因素和歌調因素达到均衡. 这种均衡使他（作为一个极偉大的旋律家）在創作出无比完美的曲調的同时，又总是使它們具有“說話”的特性.

然而，柴科夫斯基这种意图是不足为奇的，因为他的审美观和道德观整个地浸透着严整与和諧的原則.

作为一个交响乐作曲家的柴科夫斯基之所以偉大，是基于他透徹而全面地掌握了标題与情节表現力的源泉；在这方面，柴科夫斯基在声乐領域內（特別是在浪漫曲和歌劇領域內）的工作对他大有裨益．柴科夫斯基在浪漫曲和歌劇体裁方面（特別是在歌劇的极品《叶甫根尼·奥涅金》和《黑桃皇后》中）的最优秀的成就，也明显地反映在与它們同时进行的器乐創作中．

归根到底，柴科夫斯基就学会了在器乐領域內异常具体而明确地思維．这只有在非常充分、非常全面和非常徹底地領会作曲家所运用的音乐音調的內容本質时才能做到．柴科夫斯基（通过同歌詞的結合）在声乐中檢驗了音調的表現性和描写性，在創作器乐作品时，就运用自如地使用他所創造的現实主义的表現与描写手段的总和．因此，反过来也就成为可能．在第六交响曲中柴科夫斯基不用言語思維，而在作品第73号的浪漫曲中（那时已写成第六交响曲的草稿）則仿佛用言語来闡述它的一些形象的本質．

这种充分地駕馭現实主义的表現性与描写性手段的成就，就成了作为交响乐作曲家的柴科夫斯基最偉大的胜利．这个胜利使得柴科夫斯基的交响乐作品的形象异常鮮明而又容易了解——虽然不論过去或現在，它們都沒有听众所知道的、作者所宣布的标題．

柴科夫斯基在致梅克夫人的信中隨隨便便地闡述了第四交响曲的标題；有一些論者显然因此就弄得有点失掉信心，他們喜欢爭辯这个标題是否可信（見上文）．其实这种隨便的态度，其秘密是很簡单的：第四交响曲的构思（正如最后两部交响曲的构思一样）从一开始起，标題性和情节性就如此明显，以致对于柴科夫斯基来說，闡述它就不成其为困难了．

在談到作为一个交响乐作曲家的柴科夫斯基的独創性时，我們要再次着重指出，交响曲象一陣陣不可分割的巨浪一般发展，这个独特的原则正是柴科夫斯基所奠定的．这个原則也保留在第六交响曲中，虽然在那里沒有那么显著．柴科夫斯基运用在各个巨大的形式段落內部保持情緒的統一性（不仅如此，还保持情緒的穩定性）的方法創造出这种不可分割的特質．不管乍一看来显得多么自相矛盾，但是微小的主題組成部分却是作为不可分割的因素出現的；这些組成部分成为积蓄音調-形象效果（特别是以模进的方法）的一种手段．❶ 在柴科夫斯基那里，这种音調效果的积蓄經常使音調（即使就其本身看来是意义不大的）具有情緒增强和勃发的巨大的綜合力量．

这样一来，柴科夫斯基就建立了自己宏大的交响音乐体系；它不同于貝多芬的体系，而是以俄罗斯风格概括了貝多芬之后的交响音乐的許多尝試．这个体系在第四交响曲中經过有决定意义的鍛炼，后来就不断地臻于完善（除了上面誹过的之外，我們还要提到，在柴科夫斯基后期的交响乐曲中，唱出旋律化了的和声的那种丰富的衬腔底复調进行也有所发展）．柴科夫斯基的管弦乐的发展（在固定各种音色的形象內容方面，在固定各种音色的結合排列、对照底形象內容方面），对形成他的各种交响音乐形象起了巨大的作用．

从整体来看的柴科夫斯基（以及从部分来看的、作为一位交响乐作曲家的柴科夫斯基）是俄罗斯文化在艺术領域內的最高成就之一．正因为如此，他才不仅仅属于音乐．

---

❶ 在柴科夫斯基那里，节奏、和声和管弦乐音色的积蓄也很相似．

柴科夫斯基的創作，和他同时代的俄罗斯作家、詩人、画家的創作有許多共通点．柴科夫斯基的音乐有着屠格涅夫那种明智而又热情洋溢的抒情特征，但也有列夫·托尔斯泰那种深刻的心理描写．有格列勃·烏斯宾斯基那种因为对人类的命运感到悲痛惋惜而产生的感情，在很大程度上也有契訶夫那种充滿想望的忧郁情調和温暖的人情味．有克拉姆斯基的那种誠摯，也有列維坦的那种哀愁．而在柴科夫斯基那里，又和那些他曾据他們的詩来写音乐的詩人——梅伊、費特、瑪伊科夫、阿·托尔斯泰、波隆斯基以及許多别的人，有着多少个别的（有时是仅能看出的，有时是很重要的）审美观和道德观上的联系啊！

这一切都表明柴科夫斯基的創作个性无比丰富，表明他和俄罗斯文化的多方面联系是何等密切．

我們談到柴科夫斯基，正如談到普希金、果戈里、列夫·托尔斯泰一样，認为这些偉大的名字代表着一种不朽的民族的和世界的光荣．

但在說出柴科夫斯基这个美丽的名字时，我們总是感到一种特别亲切、特别眞摯、特别柔美的情調，这种情調是他的艺术而且仅仅是他的艺术所有的．